P 2390-Z
1-12 kpl.

twórczość

U. I. C. C.
APR 24 1978
LIBRARY

Rok 14

STYCZEŃ 1958

isław Piętak · Julian
jkowski · Seweryn Pol-
· Jan Wyka · Andrzej
sa · Ilja Erenburg · Zbi-
ew Bieńkowski · Paweł
lin · Andrzej Kijowski ·
Jerzy Lisowski

twórczość

STYCZEŃ 1958 ROK

1

twórczość

ROK XIV STYCZEŃ 1958 NR 1

SPIS TREŚCI

Stanisław Piętak
MAŁŻONKOWIE KRAJOBRAZ PRZEDWIECZORNY MŁODOŚĆ PRZED SNEM
* * * (CZAS UDUSZONEGO MARZENIA...)
Str. 5

Julian Stryjkowski
CZERWONA ŚCIANA
Str. 8

Seweryn Pollak
* * * (NIE POGODZONY...) WNIOSKI OSTATECZNE OKO SIECI
Str. 64

Jan Wyka
BÓJ Z MOTYLEM
Str. 66

Andrzej Bursa
KATOWNIE MÓJ DZIEŃ * * * (INACZEJ WYOBRAŻAŁEM SOBIE...)
Str. 76

Zbigniew Bieńkowski
KAFKA, PIEKŁO METAFIZYKI
Str. 79

Edmund Jankowski
ŚLADAMI PANI ELIZY...
Str. 97

Tadeusz Nowak
PIEŚŃ O POWROCIE IZAAK
Str. 111

Ilja Erenburg
LEKCJA STENDHALA
(przełożyła *Wiera Bieńkowska*)
Str. 113

Paweł Beylin
O PEWNYCH PROBLEMACH TEORII SZTUKI
Str. 135

Książka miesiąca

Andrzej Kijowski
JAKIEJ POWIEŚCI NIE NAPISAŁ KAZIMIERZ BRANDYS?
Str. 144

Wśród książek

PEJZAŻE LIRYCZNE — *Janusz Sławiński*
Str. 150

TIUTCZEW — *Krystyna Pomorska*
Str. 153

NAŁKOWSKA JAKO KRYTYK LITERACKI — *Janina Preger*
Str. 156

CZYTAJĄC PIGONIA... — *Teofil Syga*
Str. 159

NIKIFOR CZYLI TAJEMNICE MALARSTWA — *Przemysław Trzeciak*
Str. 163

WSPOMNIENIA OSTATNIEGO SARMATY —*Stefania Podhorska-Okołów*
Str. 165

SŁAWNE CZASY W DOKUMENTACJI — *Janusz Stępowski*
Str. 169

Na widnokręgu

PO WALNYM ZJEŹDZIE DELEGATÓW ZLP — *Jarosław Iwaszkiewicz*
Str. 173

PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Kijowski*
Str. 174

CZY RZECZYWIŚCIE KRYZYS POWIEŚCI? — *Jerzy Lisowski*
Str. 177

SAHARA — *Wojciech Natanson*
Str. 181

PREZENTACJA PISARZY — *Anna Bartling*
Str. 186

Noty
Str. 191

Książki nadesłane
Str. 199

REDAKTOR NACZELNY:
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Wydawca: Warszawskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa"
Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.
Adres administracji: Warszawa, Foksal 16, tel. 6-52-21, 6-46-30, 6-46-21
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.—.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesi poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i legatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto P Nr 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna

Cena prenumeraty:

kwartalnej	zł 30.—
półrocznej	zł 60.—
rocznej	zł 120.—

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolport Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warsz konto Nr 1-6-100024.
Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warsza Zamówienia spoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawni „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 7548/c z dnia 11.12.57 r.
Nakład 5458. Druk ukończono w lutym 1958 r. A-75

Stanisław Piętak

MAŁŻONKOWIE

Od południa pędziła czarna chmura,
rosła z chwili na chwilę —
i była orłem, a później dębem olbrzymim
szukającym nowych miejsc
dla konarów rozpostartych i korzeni.

Długo, długo ktoś dobry klęczał obok mnie
i całował ziemię, przyciskał
krople deszczu do ust.
Zorza wybuchając rzuciła nas i pola
na rozpędzony błyskawic wóz.
I my będziemy w rozświetlonej dali
trwalszych miejsc w świecie dla siebie szukali.

KRAJOBRAZ PRZEDWIECZORNY

Palce szukały ciszy sekund.
W zmierzch, w zmierzch — białe dzwony oddaleń.
Z powrotem jaskółki wylatując z miasta
przyniosły gałąź dymu do cichych alej.

Już żółta rdza cegieł ciężko dzwoniąc płynie.
U studni na prawo zmierzch oczy dziewczętom poi.
I krzyk biednych dzieci przedłuża ulice aż dotąd,
gdzie olbrzymi dąb podaje ręce polom.

Za wzgórzami, za płynącymi wzgórzami
chwiała się łza spadając i w gwiazdę się mieniąc,

a tam, gdzie niebo złote ciemniało wierzbami,
ktoś znowu szedł i wołał na miłość mnie czy
śmierć ponad ziemią.

MŁODOŚĆ

Pęd pociągu przyśpieszał radość krwi.
Wzgórza, wzgórza — zielone, złote rzeki i jeziora,
geometryczne harce drzew i chmur —
lecz o zmierzchu
uwolnione z ziemi grusze, topole i kasztany
szły, nieruchomiały pod niebem,
niskie chaty nad łąkami
pochylały się łagodnie, tuliły do malw —
i płynął, siał westchnienie biały, polny piach.

Siedmiomilowymi krokami
mijałem w szczęściu ojczyste pola,
dopadł i tak mnie koń z ułanem zabitym i chorał.

PRZED SNEM

Już obłoki, już niebieskie przestrzenie lecą,
a za szybami róże nad nasturcje w pąsach
wstają. Dziwi się temu pies, lecz upał nieco
zelżał i wiatr w białej uliczce z cieniem pląsa —
i oczy dziewcząt w sadach dla kochanków świecą.

Wypłynęło poza mnie w przestrzeń moje ciało,
otuliwszy się szumami zdumione stało.
Bo dopiero, gdy minął ziemię księżyc czarny,
wzeszły kwiaty większe od drzew — nocne pokarmy.

*
* *

Czas uduszonego marzenia,
czas bez słów.
Wróbelek otrząsnął się z deszczu,
przywarł zziębnięty na strzesze
pod garstką mchu —
lecz ja, lecz ja
nie oczekuję nawet snu.

Stanisław Piętak

Julian Stryjkowski

CZERWONA ŚCIANA

(FRAGMENT POWIEŚCI)

ROZDZIAŁ ÓSMY

I

Henryk napisał do pani Gabrieli kartkę, w której donosił o sobie, i otrzy mał natychmiast odpowiedź. Radziła mu przyjechać na jeden dzień i zabrać z sobą rzeczy, gdyż przesyłanie koleją byłoby dla niej zbyt uciążliwe. Żade list na jego nazwisko nie przyszedł. Prosi go o jak najszybsze przybycie, gdy nadarza się jej inny sublokator, nie może go jednak wpuścić tak długo, ja długo są rzeczy Henryka. Już jest dziesiąty maja, szkoda więc, żeby Henry płacił za cały miesiąc, co wraz z komornem za miesiąc kwiecień wynos będzie trzydzieści złotych. Wszyscy bardzo żałują, że Henryk nie wraca. Si stry, jak również dr Thiell, dziękują za ukłony i proszą, o przekazanie na szczerszych wyrazów współczucia.

List przyszedł w sobotę, a w niedzielę rano Henryk pojechał do Lwow

Była dziewiąta, kiedy opuszczał szklany dworzec. Ulice puste, sklepy zam knięte, niedzielny spokój naruszało rzadkie dzwonienie tramwajów.

Henryk zajechał na Chorążczyzny dorożką. Myślał, że spotka na schodac panią Florkowską, matkę Janusza, lub Amelię. Niedzielna cisza panowała r klatkach schodowych.

Długo czekał po naciśnięciu dzwonka. Pani Gabriela powitała go okrzykiem

— Nie pomyliłam się, co do joty, nie pomyliłam się. Wiedziałam, że pan. Natychmiast po dzwonku poznałam.

W pokoiku wszystkie rzeczy zastał na swoim miejscu. Nawet książek d Thiella, leżących na stole, nikt nie tknął.

— Książki można było oddać drowi Thiellowi — powiedział Henryk.

— Bez pana nie chciałam nic ruszać.

Kiedy pani Gabriela wyszła, przewertował grubą książkę, która leżała n wierzchu, i znalazł kartkę adresowaną do dra Thiella w ową noc; list d pani Heleny zniszczył jeszcze wtedy, nazajutrz rano.

Zabrał się do układania rzeczy w walizce. Już był gotów do odjazdu. Wy mówił się od obiadu u pań Darowskich, które gotowały w niedzielę w dom ponieważ jadłodajnia „u kamedułów" na Kleparowskiej, dla niezamożn

eligencji, w święta była nieczynna. Nie mógł przyjąć zaproszenia pani brieli, gdyż pociąg do Oporca odchodził o drugiej. Pani Gabriela, wzruszo- pieniędzmi za dwa miesiące, przyrzekła, że jeśli wynajmie pokój od pięt- stego, zwróci mu siedem i pół złotego.

— Pani Amelia dopytywała się o pana — powiedziała pani Gabriela. — rę razy się dopytywała. Była jakaś bardzo zafrasowana.

— Może coś się stało z panem Januszem?

— Nic nie słyszałam. Ale zdaje się, że szło o kogoś innego...

— O kogo? — Serce zabiło Henrykowi.

— O kogo? — powtórzyła pani Gabriela. — O kogo! Też nie miał pan n zawrócić sobie głowy!

Henryk wybiegł z pokoju i pędził po schodach na pierwsze piętro. Na- nął dzwonek. Serce mu biło, gdy usłyszał przytłumione człapanie, szczęk ucha u drzwi. Pani Florkowska była zdziwiona jego wczesną, niedzielną zytą. Na długą nocną koszulę narzuciła jaskrawy szlafrok.

— Chciałbym tylko na chwileczkę... z panią Amelią. Przyjechałem dziś na rę godzin — usprawiedliwiał się Henryk.

— Proszę — powiedziała pani Florkowska. — Amelia i Janusz jeszcze nie tali. Do późna w nocy tańczyli tam na górze. — Oczyma pokazała sufit.

— Kto tam? — wołała z pokoju Amelia.

— Pan Jarosz — odpowiedziała pani Florkowska.

Do kuchni weszła Amelia.

— Panie Henryku! — ucieszyła się. — Kiedy pan przyjechał? Ale pan gancki. — Nagle zmieniła ton, gdy ujrzała czarną opaskę na ramieniu. — rdzo przepraszam, proszę przyjąć wyrazy współczucia. Mówiła mi pani rowska. Czy pan już na stałe?

— Nie, dziś wracam.

— Pan zostanie u nas na obiedzie. Mamo, pan Jarosz zje z nami obiad.

— Dziękuję, wyjeżdżam o drugiej. I muszę zaraz wyjść. Pani mnie szukała, wiła mi pani Darowska.

— Tak, myślałam, że pan już wie. Tę córkę fabrykanta... wsadzili do ęzienia.

— Kiedy? Nie, to niemożliwe!

— Dlaczego niemożliwe?

— Byłoby w gazetach.

— W gazetach może nie było, ale ona siedzi.

— No... — Rozejrzał się, jakby czegoś szukał. — Muszę pójść. Do widzenia.

— Do widzenia, do widzenia. Gdzie pan pędzi?

■

Przez Ossolińskich, Park Jezuicki i Zygmuntowską dostał się na Janowską. ściół św. Anny stał otwarty, ciemny, na ołtarzu w głębi jarzyły się świece. ło już po mszy. Za murowanym ogrodzeniem koszar żołnierze prowadzili cugle po kilka koni na raz. Na tej ulicy z domami tylko po jednej stronie czuwało się rosnący upał przedwczesnego w tym roku lata. Dozorca polewał otuar wodą, która szybko parowała.

Wszedł do chłodnej sieni. Na tych schodach przemarzł do szpiku kości.

Szklane drzwi były otwarte na poranne słońce, a inwalida, ojciec Ir
siedział grzejąc się na ganku. Nie poznał Henryka, wstał ze składanego k
sła i opierając się o żelazną barierę zaczął gwałtownie drżeć, zanim wyd
z siebie pytanie, dokąd Henryk idzie i do kogo. Irma go też nie poz
w pierwszej chwili, a potem zawołała cicho: „Ach, to pan!" i szybko uci
z kuchni do pokoju, gdyż była w chustce na głowie i trzymała w r
szczotkę do zamiatania podłogi. W ostatnim, dużym pokoju Stasia s
pochylona nad stołem i prasowała. Odwróciła się z żelazkiem w ręku.
stawiła je i wytarła białe od krochmalu palce o fartuszek.

— Pan... pan... — usiłowała się uśmiechnąć — już sama nie wiem, jak n
mówić: pan czy ty...

— Zbyszka nie ma? — Henryk rozejrzał się po pokoju. Na składan
łóżku, jeszcze nie uprzątniętym, leżała męska koszula nocna z czerwo
szlaczkiem wokół szyi. Pościel wietrzyła się na krześle, przy otwartym ok

— To ty do Zbyszka? — sięgnęła po żelazko i dotknęła go naślinio
palcem.

— Nie wie pani, kiedy wróci?

— Nie, pani nie wie.

— Ale... ale — Henryk patrzył na nocną koszulę — on jest... we Lwo

— A gdzie ma być?

— No, bo niedziela, tak wcześnie i już go nie ma w domu.

— Pogoda ładna, to po co ma siedzieć w domu? Może poszedł do kośc

— Do kościoła?

— A co w tym dziwnego?

— Powiedział, że idzie do kościoła?

— Nic nie powiedział. Jaki ma pan do niego interes? Jak wróci, to
powiem.

— Ja wyjeżdżam dzisiaj o drugiej.

— Pan wyjeżdża? Dokąd? Na jak długo?

— Muszę go zobaczyć. Gdzie on teraz może być?

Stasia wzruszyła ramionami. — Do drugiej to jeszcze czas.

— Zbyszek jeszcze pracuje tam, gdzie pracował?

— A gdzie ma pracować?

Henryk usprawiedliwił się uśmiechem, Stasia przestała prasować. Zd
prześcieradło i koc ze stołu.

— Dlaczego pan stoi?

— Na obiad wróci? Nie wie pani?

— Niech pan siada i poczeka, aż przyjdzie. Do drugiej ma pan jes
dosyć czasu.

Henryk usiadł.

— Dlaczego pan wzdycha? — Stasia klęcząc wkładała koszule Zbyszka
komody.

— Ja wzdycham? Wcale nie wzdychałem.

— Nie jestem głucha. Zresztą, co to mnie obchodzi? Może pan wzdyc
albo nie wzdychać.

Henryk milczał. Stasia wzięła oburącz pościel z krzesła, ugniotła
w składanym łóżku. Łóżko złożyła i odsunęła pod ścianę.

— Zje pan może coś na śniadanie? — spytała.

— Nie. Dziękuję. — Henryk nagle wstał. — Przyniosę ciastek.
— Nie potrzeba żadnych ciastek. I tak widzę, że pan jest przy forsie.
— Pójdę i później wrócę.
— Zbyszek może nadejść każdej chwili.
W uchylonych drzwiach pokazała się uczesana i ondulowana głowa Irmy.
— Przepraszam, jeśli przeszkadzam. Stasiu, ja już jestem gotowa. Ja już idę.
Stasia zbladła. Spojrzała złymi oczami na Irmę, potem na Henryka i odwróciła się do nich tyłem.
Irma czekała na odpowiedź; weszła do pokoju z ręcznikiem. Podniosła na Henryka bursztynowe oczy i uśmiechnęła się źle umalowanymi wargami.
— Idę do Zbyszka — mówiła patrząc wciąż na Henryka. — Stasiu, ty też pójdziesz? Jeśli nie, to ja zabiorę coś do jedzenia. Czy może mam na ciebie poczekać?
Stasia miała pięści przyciśnięte do ud. Nagle rzuciła się w stronę Irmy, chciała coś powiedzieć, ale niespodziewanie wybiegła z pokoju.
Irma szybko poruszała powiekami. Stała zdumiona na środku pokoju. Spojrzawszy na Henryka spytała:
— Pan jej powiedział coś złego?
Henryk chwycił Irmę za łokieć i ciągnął ją do wyjścia:
— Panno Irmo! Chodźmy! Chodźmy!
Irma dawała się prowadzić.
— Dokąd pan chce, proszę pana? — pyta zduszonym głosem, zatrzymując się przy drzwiach.
— Do Zbyszka! Szybko! Gdzie jest Zbyszek?
— Kąpie się w stawie. Co będzie ze Stasią? Pan ją obraził?
Henryk wziął ją pod rękę i wyprowadził z pokoju.
— Gdzie jest ten staw? Daleko?
— Dwa kroki. Przed Hyclówką.
Przeszli przez podwórko, przez pole, małe, rzadko zadrzewione wzniesienie. W dole błyszczała żółta woda, na której chwiały się zielone światła drzew Hyclej Góry.
Zbyszek, wysmarowany tłuszczem, smażył się w słońcu, wyciągnięty na łagodnej pochyłości wzgórza. W basenie pluskali się chudzi, opaleni chłopcy w białych majtałasach. W trawie, pod krzakiem jaśminu kobieta w różowej kombinacji spędzała gałązką muchy z twarzy śpiącego grubego mężczyzny. Na stokach świeciły się brązowe plamy rozpostartych ciał. Irma ukryła się za krzakiem, żeby zdjąć z siebie sukienkę, kostium kąpielowy miała na sobie.
Zbyszek podniósł czarne, błyszczące powieki i uniósł się na łokciach:
— Cześć! — Odwrócił się na brzuch. — Co powiesz?
— Czy to prawda z Tamarą? — spytał Henryk.
— Tak.
— Kiedy?
— A bo co?
— Powiedz kiedy! — syknął Henryk.
— Kiedy? — zaczął Zbyszek powoli. — Trzeciego maja.
— Trzeciego maja? To niemożliwe!
— Dlaczego?

— Widziałem ją trzeciego maja.

— Trzeciego maja w nocy.

Irma wyszła zza krzaka, rozczesując ondulowane włosy. Rozłożyła ol Zbyszka ręcznik.

— Niech pan siada — zwróciła się do Henryka — na ręczniku, pobru pan sobie ubranie.

— Irma, idź do wody! My obaj mamy ze sobą do pogadania. — Zbys mruknął coś, z twarzą wciśniętą w trawę.

— Trzeci maja, trzeci maja — powtarzał Henryk.

Irma schodziła do stawu, ale w pół drogi zatrzymała się i usiadła żółtej, wytartej jak przed bramką ziemi. Zaczęła maścić ciemnym olejki ramiona, a potem krzywe nieco nogi.

— Na pewno w nocy trzeciego maja, Zbyszku? To była dla mnie ta najstraszliwsza noc... — Henryk wykrzywił usta.

— Zakichałeś się w niej, bracie. — Od śmiechu zatrzęsły się Zbyszk czerwone plecy. Fałdą szerokiej szyi spływała struga potu. Bił od niego o kwaśnego mleka. Henryk zacisnął zęby, musiał się opanować, żeby go uderzyć.

— Tylko ją jedną?

— Co? — nastroszył się Zbyszek.

— Aresztowano?

— Kogo byś ty chciał jeszcze?

— Sulikowskiego nie aresztowano?

— A jego za co? Sympatyk i też tylko pyskiem.

Przyszła Irma ociekająca olejkiem, zdjęła z ręki zegarek i chciała podać Zbyszkowi.

— Dobrze, dobrze — warknął — włóż tam do moich spodni.

— Zaraz wejdę do wody — powiedziała. — Dlaczego w taki upał sie pan w ubraniu? — zwróciła się do Henryka. — Umie pan pływać?

— Ściągnij portki, jak masz szwimki, popłyniemy razem — powied Zbyszek.

— W takiej kałuży?

— Pewnie, że to nie Opór — przyznał Zbyszek. — Po kim nosisz żało

— Po matce. Nie wiesz, gdzie Sulikowski mieszka?

— Cholera go wi.

— Może on coś więcej wie o jej aresztowaniu? Jakieś bliższe szczeg

— Jakieś bliższe szczegóły! — przedrzeźniał Zbyszek.

— Człowiekowi sprawia pewną przykrość rozmawianie z tobą.

— To nie rozmawiaj! — Zbyszek uderzył się w udo. Niedaleko skak spętane konie i stamtąd przylatywały gzy, by ciąć spocone ciało ludzk Zbyszek odwrócił się na wznak. Zapalił papierosa. — Zakurzysz?

Henryk pokręcił głową.

— Nie masz szwimek? Szkoda — żałował Zbyszek. — Intyligient to in ligient. Po co ci szczegóły? Siedzi i koniec. Wałówki posyła bogaty ta MOPR jest zwolniony z posyłania paczek. Co jeszcze?

— I nic więcej? Mnie możesz opowiedzieć. Teraz już możesz opow dzieć — powtórzył z naciskiem.

— Bo co?

— Bo ja już jestem w partii.
Zbyszek przez dłuższą chwilę milczał, potem spytał:
— Czy ty przed wszystkimi się tym chwalisz?
Henryk wzruszył ramionami.
— Do jakiej partii należysz?
Henryk wstał, otrzepał spodnie.
— Myślałem, że więcej się od ciebie dowiem. Że wiesz więcej o aresztoaniu Tamary.
Teraz Zbyszek wzruszył ramionami. Spojrzał spode łba na Henryka.
— Za bardzo jesteś ciekawy. Wiesz, co robią u nas z takimi, co są za rdzo ciekawi?
— Co?
— Przygląda się im...
— No, to cześć! — Henryk wyciągnął rękę do Zbyszka.
— Cześć. Więcej już nic nie potrzebujesz?
— Wszystko już wiem.
— A wtedy, pierwszego maja, jakeś mnie zostawił, toście długo w tej kierni siedzieli i gadali. Widziałem, jak cię zapraszali.
— Bo co?
— Nic, tylko tak pytam. Intyligient z intyligientem zawsze się zwąają.
— Nie rozumiem.
— Nic. Nie warto gadać.
— No, to cześć.
Henryk nie wrócił tą samą drogą. Nie poszedł podwórzem na Janowską, e wydeptaną ścieżką, garbami przeświecającymi gliną, porosłymi ostrą, adką trawą i krzakami tarniny. Zarośla te podchodziły aż do chodnika icy Kleparowskiej. Nie udało mu się jednak uniknąć spotkania ze Stasią. zypadła zdyszana. Rozbieganymi oczami szukała dobroci w jego twarzy. częła skromnie:
— Odchodzisz tak i nic?
— No, bo co?
— Nic.
— A więc?
— Przynajmniej pożegnać się mogłeś.
— Nie pożegnałem się.
— Właśnie.
— O co pani idzie?
— O nic mi nie idzie.
— A więc?
— Jak można tak?
Henryk zrobił parę kroków, ale Stasia zaszła mu drogę. Wyminął ją szedł dalej.
— Jak można tak? — powtórzyła.
Henryk przystanął.
— Jak?
— Udawać, że nigdy nic.
— Nic nie udawałem. I bardzo proszę...

— Już prawie rok.
— Właśnie.
— Co właśnie? Co właśnie? Właśnie! — szarpnęła go za ramię. A gdybym miała dziecko?
Henryk odtrącił ją.
— Skąd możesz wiedzieć. Potem ani razu nie widziałeś mnie. Mo miałam mieć dziecko?
— Proszę nie pleść głupstw!
— To są głupstwa? Dla ciebie może to są głupstwa. Ale nie dla mn Skąd wiesz, czy nie miałam dziecka?
— Rany boskie!
— Rany boskie! Rany boskie! A może musiałam sobie zepsuć...
— Jak pani nie wstyd?
— Jak panu nie wstyd! Tyle czasu nawet nie przyjść i nie spytać! In na moim miejscu...
— Na litość boską, czego pani ode mnie chce?
— Heniu, ja nic nie chcę. Nic nie chcę. Tylko nie bądź taki egoista.
— Inny nie będę.
— Dla mnie pan nie może być inny, ale dla drugich, dla Irmy, tak.
— Nic mnie ona nie obchodzi.
— Ani żadna inna?
Henryk milczał.
— Ani żadna inna? Heniu, powiedz?
Henryk wciągnął głęboko w płuca powietrze.
— Po kim nosisz żałobę?
— Po matce.
— Dawno umarła? Kiedy? Co jej było? Mnie i Zbyszka matka odumarła mu już... — gadała, gadała...
Wzięła Henryka pod rękę, kiedy przechodzili obok kościoła św. Ann Z półmroku pełnego pochylonych głów i ramion powiało dusznym zap chem majowych kwiatów i świec, jak z wiejskiego kościółka.
— Chodź, Heniu, wejdźmy na chwilkę.
Dał się prowadzić. Tu przynajmniej przestanie gadać. Stasia zanurzy palce w kropielnicy, zgięła jedno kolano i przeżegnała się. Dwaj mi stranci w białych komeżkach zbierali na tacę datki od wiernych. W prze sionku Stasia ucałowała nogi Ukrzyżowanego nad kropielnicą i wysz smutna.
— Nawet nie zrobiłeś znaku krzyża! W Boga nie wierzysz? To już j najgorsze. Gdybyś wierzył w Boga, byłbyś też dla mnie inny. Już sa nie wiem, co mam robić ze sobą. — W oczach pokazały się łzy.
Z Kazimierzowskiej nadjeżdżał tramwaj.
— Podejdźmy do przystanku — powiedział Henryk.
— Ten tramwaj nie idzie na dworzec.
— Na rogu Focha wysiądę.
— Po co, kiedy zaraz pójdzie „dwójka"?
— Do widzenia, pani Stasiu.
Tramwaj zatrzymał się.
— Na długo pan jedzie?

Tak.
Pan coś do mnie napisze? Choć parę słów.
Tak.
Heniu — zatrzymała w swych dłoniach jego rękę. — Naprawdę napi-
?
Powiedziałem: tak.
nryk skoczył na stopień. Stasia nie ruszała się z miejsca. Henryk zajął
ce w wozie, siadł na ławce i nawet nie spojrzał przez okno. Na pierw-
przystanku wyskoczył i wrócił „dwójką" do miasta.

II

rso na Legionów i Akademickiej zaludniło się tłumami, które wyszły
tedry. Mężczyźni byli w jasnych garniturach, kobiety w kolorowych
abiach i szerokich, płaskich kapeluszach. Chodnikiem płynęły dwie
iwne fale: jedna w stronę placyku Fredry, druga w stronę Teatru. Kor-
ci stali grupkami pod „George'em" i na rogu Akademickiej *vis à vis* „Szko-
". Tam też Henryk spostrzegł Bolka Bukowieckiego w deklu, z laską,
asowanymi rękawiczkami w dłoni, w towarzystwie dwóch kobiet.
wiecki ledwo mu się odkłonił. Niższa i ładniejsza panna, w cytrynowej,
wnej sukience i białym, słomkowym kapeluszu, śmiała się całą twarzą,
śliwa, druga, w szarym kostiumie, ledwo się uśmiechała, znudzona,
m gestem podniesionej ręki przytrzymywała, mimo że nie było wiatru,
lusz z czarnej, błyszczącej słomki. Henryk już się oddalił, gdy dopędził
ukowiecki i chwycił za ramię:
Pożycz, staruszku, parę złociszów! Ratuj, bracie, nie mam grosza przy
! Albo wiesz co? Chodź z nami, przedstawię cię narzeczonej. Porządnie
jesteś ubrany. Nieźle ci się, widać, powodzi. Nie miałem okazji złożyć ci
olencji. Stary mi pisał, że znowu uczysz Rysia czy nawet tam mieszk-
No, no!
Ile ci trzeba? — Henryk sięgnął do tylnej kieszeni.
Nie teraz, tuman! — zgrzytnął zębami Bukowiecki. Panny stały opodal.
podeszli.
Mój kolega Jarosz. — Moja narzeczona Monika Lachowiczówna. — A to
nka mojej narzeczonej, pani Jadwiga Sołtysikówna. — Henryk kłaniał
mówił: „Bardzo mi przyjemnie". — Najlepszy uczeń w klasie, tak zwany
ący idiota — rekomendował go Bukowiecki. — Ho, ho, ho — śmiał się —
ę chyba nie obrażasz? To się do ciebie nie odnosi.
rzeczona świeciła niebieskimi oczami i białym uzębieniem. — Polecam
kolegę pani opiece, panno Jadziu. — Zrobił szeroki gest ręką i znowu
iał się okrągłym otworem ust. — Ho, ho, ho! — Henryk nigdy nie przy-
czał, że Bukowiecki tak właśnie się śmieje. Ale też widział go po raz
vszy w towarzystwie kobiet.
nna Jadwiga Sołtysikówna, ciemna, prawie czarna, o twardych rysach, była
znie ładniejsza niż narzeczona Bukowieckiego.
Idziemy wszyscy do Zaleskiego na lody — aranżował Bukowiecki.
Niestety nie mogę — wymawiał się Henryk.
Keine gadanie. Musisz, bracie — nalegał Bukowiecki.

Panny milczały. Monika utkwiła oczy w Henryku, pochłonięta proble
czy usłucha jej narzeczonego, czy też nie, druga, odwrócona profilem, pat
na pustą jezdnię.

Bukowiecki dał Henrykowi sójkę w bok. Narzeczona roześmiała się.

— Bądź przyjaciel — prosił Bukowiecki, dając jednym okiem rozpac
znaki.

Henryk zgodził się.

— O drugiej już chyba nie pojadę. Nie zdążę, teraz pół do pierwszej

Bukowiecki wziął narzeczoną pod rękę, pannę Jadwigę Sołtysikówn
stawił Henrykowi.

— Pan nie lubi chodzić do Zaleskiego? — spytała zupełnie nieoczekiw
kładąc rękę na rondzie swego czarnego kapelusza.

— Jeszcze tam nigdy nie byłem.

Odpowiedź usłyszała też panna Lachowiczówna. Odwróciła się.

— Naprawdę? Jeszcze pan nigdy nie był?

— Naprawdę — uspokoił ją Henryk.

— Cóż innego można robić we Lwowie, jak nie chodzić do cukierni
spacerować po dwunastówce — powiedziała panna Sołtysikówna.

— Nie wiem, proszę pani — odparł Henryk.

U Zaleskiego zajęli stolik blisko drzwi. Zamawiał dla wszystkich B
wiecki.

— Boleczku, dla mnie mrożona kawa z dużą pianką — powiedziała
rzeczona.

Henryk podał Bukowieckiemu pod stolikiem banknot złożony w czw
Bukowiecki, nie przerywając opowiadania dowcipu o harcerce, która wr
od rozpłodowca z niczym, gdyż krowa nie chciała się położyć, wziął pieni
i schował do kieszeni. Narzeczona obraziła się.

— Nie powiedziałem wam najważniejszego — rzekł Bukowiecki, po
Sołtysikównie ogień — pan Jarosz jest poetą. Był naszym poetą klasov
Przez wrodzoną skromność sam nigdy o tym nie mówi.

— Nie wygłupiaj się! — krzyknął Henryk.

— Naprawdę? — podchwyciła narzeczona Bukowieckiego. — Może par
zadeklamuje. Może coś z najnowszych poetów.

Sołtysikówna zagryzła dolną wargę, przechyliła się naprzód, strzep
popiół z papierosa. Przelotnie spojrzała na Henryka. Henrykowi nagle za
mocno serce. Zaczął ją uporczywie obserwować.

Bukowiecki z Moniką Lachowiczówną pogrążyli się w szeptach peł
półuśmiechów, półdotknięć i półspojrzeń. Sołtysikówna patrzała na nich
oka i mówiła cicho:

— Czytał pan *Podróż do kresu nocy* Célineʼa? A *Niebo w płomieniach*
Sołtysikówna opuściła głowę i rumieniec przebił się na ciemne policzk
To zupełnie coś innego, ale przypomina powieści sowieckie brutalno
i prawdą. Nie uważa pan?

Henrykowi biło serce coraz mocniej, jakby się zbliżali razem do wspó
tajemnicy.

– Zna pani Sulikowskiego? — spytał też cicho.
– Z „*Sygnałów*"? Tak.
– Nie wie pani, gdzie on mieszka?
– Aż tak dalece nie — uśmiechnęła się. Spojrzała w stronę drzwi. Zrobiła już po raz trzeci. Zawsze ilekroć się otwierały.
– Pani czeka na kogoś?
Sołtysikówna położyła płaską rękę na czarnym denku kapelusza. Odchyliła bok głowę.
– A skąd pan zna Sulikowskiego? — spytała. — Toż z „*Sygnałów*"? Pan że tam pisuje?
– Znam go pobieżnie. Szukam jego adresu. A Tamarę — wypalił nagle — anią Blumenthal?
– Co?
– Pani zna?
– Tak. Aresztowano ją.
– Pani ją zna! Pani ją zna! — Henryk chwycił ją za chudy przegub ręki. Bukowiecki i Monika odwrócili się ku nim. Bukowiecki kiwnął porozumiewczo głową, narzeczona świeciła oczami w czerwonej twarzy.
– Wiedziałem, co robię, widzisz, Heniu, a ty nie chciałeś pójść z nami. — kowiecki był uradowany. — Jestem szczęśliwy, że państwo się nie nudzicie. Sołtysikówna podsunęła Henrykowi wąską, srebrną papierośnicę, sięgnęła zapałki leżące obok filiżanki Bukowieckiego, ale ten ubiegł ją i dał jej nia. Monika Lachowiczówna dotykała końcami palców wypieków na twarzy.
– Może już pójdziemy? — spytała cicho narzeczonego.
Bukowiecki pokręcił niezdecydowanie głową.
– Pani Jadziu — zwrócił się nagle — Monika już chce iść do domu. Myślę, jeszcze czas. Jak pani sądzi?
– Jak państwo chcecie. Mną proszę się nie krępować. Ja zostanę jeszcze chę. Przeprosicie ciotkę, jeśli się spóźnię na obiad.
– Wiesz, jak mamusia tego nie lubi — Monika Lachowiczówna ściągnęła eczka.
– Do obiadu jeszcze czas. — Bukowiecki pogłaskał narzeczoną po głowie. Monika Lachowiczówna złożyła ręce, gotowa słuchać go dalej. Bukowiecki zaczął szeptem opowiadać i oboje znowu odpadli.
– Pani zna Tamarę!
– Tak — zaciągnęła się dymem. — Znam.
– Już prawie dwa tygodnie, jak siedzi, proszę pani. Dokładnie dziewięć . Dziewięć dni.
– To wcale nie tak dużo.
– Gdzieś w celi, w zamknięciu, bez możliwości wyjścia?
– To jeszcze nie jest najgorsze.
– Można się przynajmniej z nią zobaczyć? Można otrzymać widzenie?
– Teraz, podczas śledztwa? Nie wiem. Zależy od rodzaju sprawy.
– Słyszała pani o majorze Kłaczyńskim? — spytał Henryk.
– Nie. — Jadwiga Sołtysikówna spojrzała nań z boku. — Dlaczego pan ta?
– Jezus Maria! — pisnęła Monika Lachowiczówna. — Już druga godzina. óźnimy się na obiad, Jadziu!

— Proszę się nie krępować. Dziecinko, idź, ja tu jeszcze zostanę. — So
sikówna zapaliła drugiego papierosa.

— Bolek, poproś kelnerkę. — Monika Lachowiczówna wyjęła z tor
portmonetkę. Bukowiecki nie pozwolił nikomu płacić. Kazał kelnerce zr
rachunek dla „całego stolika". Resztę z pięciu złotych schował do kieszeni
Bukowiecki z narzeczoną pożegnali się i wyszli.

Cukiernia naraz gwałtownie opustoszała.

— Lwowianie uciekli na obiad — usmiechnęła się Sołtysikówna. —
żuazja lwowska — poprawiła się.

— Rewolucyjność zaczyna się od nieprzychodzenia na obiad — uśmiec
się Henryk. Przypomniał sobie Tamarę w cukierni w dniu pierwszego m
Sołtysikówna też się uśmiechnęła.

— Uprzedzałem i ją, i pana Blumenthala, ale nie wierzyli mi.

Sołtysikówna żachnęła się:

— Dlaczego pan to mówi? I to mnie?

— Pani jest partyjna. Partyjnych poznać po dwóch słowach. Komu
są przeczuleni i wszędzie widzą pułapkę.

— W takim razie ja się pomyliłam. Bo ja pana wzięłam za partyjnego.

— Kto wie. Może się pani nie pomyliła.

Sołtysikówna wyjęła puzderko i zaczęła się pudrować. — Niech
spojrzy do lusterka — powiedziała cicho.

Henryk nachylił się. Ujrzał odbicie stolika i ściany, a potem płachtę
strowanego Kuriera Codziennego" zasłaniającą twarz samotnego mężczy
siedzącego przy ostatnim stoliku. Prócz niego i ich dwojga nie było ni
więcej w cukierni.

— Wyjdziemy, pani Jadwigo? — spytał Henryk szeptem.

— Nie. Może pan przecież zapali? — „Pan" powiedziała głośniej.

Henryk wziął z wąskiej papierośnicy papierosa.

— Pan wyjdzie sam, niech się pan teraz uśmiechnie. Zaraz przyj
wysoki, chudy mężczyzna. Niech pan coś głośno powie.

— Monika i Bolek to dobrana para? Prawda? — powiedział Henryk.

— W szarym garniturze, w szarym kapeluszu i okularach.

— Miałem wyjechać o drugiej, ale już nie wyjadę, przez panią — po
dział z wyrzutem — ale właściwie nie żałuję...

— Niech pan przyzna, że to nie moja wina, ale pani T. — roześmiała
Sołtysikówna i przytrzymała kapelusz ręką. — Pan po prostu powie, żeby
wchodził. Ta sama pora i to samo miejsce co wczoraj. Nic więcej. I
tutaj wróci. Wyjdzie pan przez ubikację na podwórze, a stamtąd na u
Niech pan zacznie opowiadać coś dłuższego...

— Więc pan major zrywa różę i rzuca pani konsyliarzowej, a pani He
zwraca się do swego brata prosząc go, ażeby zadeklamował coś Ronsa
A on deklamuje, wszyscy myślą, że to Ronsard, biją na końcu brawo, a
pyta: wiecie, komu biliście brawo? Mnie. Grzmot braw na nowo i śmi
co niemiara.

— Teraz już — szepnęła Sołtysikówna.

Henryk wstał i skierował się w stronę ubikacji. Poczekał chwilę,
mężczyzna zza gazety nie ruszył się z miejsca. Henryk wyszedł na podwó
a potem przez sień na ulicę. Stanął na krawężniku obok latarni. Na

iał pusty odcinek przed cukiernią, który nagle wypełnił się jedną postacią, nierzającą ku drzwiom cukierni. Henryk zdążył uprzedzić człowieka w szaym garniturze i okularach. Henryk szeptał, a postać kiwnęła lekko głową miękkim filcowym kapeluszu. Po co w gorący dzień filcowy kapelusz? djął okulary i zaczął po kieszeniach szukać chusteczki, ażeby je wyczyścić. tak, szukając w spodniach i w marynarce, oddalił się i skręcił w pierwszą oczną uliczkę.

Henryk, blady, wrócił podwórzem do cukierni.

— Poszedł za panem — szepnęła Sołtysikówna. — Nie zauważył go pan? atrzymałam go na moment prosząc o zapałkę.

— Chodźmy stąd, chodźmy stąd — nalegał Henryk.

Natknęli się w drzwiach na wracającego szpicla. Przystanął i wycierając pot a połyskującej łysinie powiedział:

— Panienka z dobrego domu tak źle się bawi. A pan się wylegitymuje.

Szpicel zapisał sobie nazwisko i imię Henryka.

— Bardzo dziękuję — skłonił się.

Na ulicy Henryk na życzenie Jadwigi wziął ją pod ramię.

— Szybko, szybko — naglił ją.

— Że też pan go nie zauważył! Ale najprawdopodobniej udało się panu. Tamten mu umknął.

— Dlaczego on nas nie aresztował? Myślałem, że nas zabierze.

— A cośmy zrobili złego, żeby nas aresztować? Siedzieliśmy, flirtowaśmy. Zresztą jeszcze nas zaaresztuje. Najbardziej przekonany jest o tym zpicel. Powiedział pan: o tej samej porze, w tym samym miejscu co wczoraj?

Henryk kiwnął głową.

— Głodna jestem — powiedziała Jadwiga. — Nie mam teraz zamiaru racać do ciotki i wysłuchiwać uwag tej kretynki. Jest tu gdzieś niedaleko retauracja?

— Pani nie jest ze Lwowa?

— Nie. Mieszkam u ciotki. Niech pan więcej nie zadaje żadnych pytań.

— Niedaleko stąd jest restauracja.

— Skurwysyn! — zaklęła Jadwiga Sołtysikówna.

Henryk wypuścił jej ramię. Przystanął.

Roześmiał się: — Co?

— Ten szpik! Jestem zdekonspirowana, okazuje się. Psiakrew! Gdzie est ta restauracja?

— Na Lindego. Dwa kroki stąd. — Henryk śmiał się.

*

Podczas obiadu Jadwiga zapadała raz po raz w zadumę. Zatrzymywała żkę w pół drogi i nad czymś się zastanawiała. Potem jadła dalej. Była ilcząca. Henryk nie mógł się powstrzymać od pytań, na które odpowiadała pryskliwie. Kiedy skończyli jeść, Jadwiga znowu się ocknęła. Spojrzała na egarek.

— Która jest na pańskim? — spytała.

— Dochodzi trzecia, trzy kwadranse na trzecią.

— Czy ma pan czas do czwartej?

— Mam.
— Czy nie zechciałby mi pan towarzyszyć?
— Owszem, bardzo.
— Za to jak mnie wezmą, oddam Tamarze pozdrowienie.
— Myślę, jak się z nią zobaczyć jeszcze zanim panią wezmą.
— Pośpiech ten jest niezrozumiały, Tamara dostanie co najmniej dzies
lat. To przecież wojskówka. Jeszcze pan będzie miał czas na widzenia.
zgodą partii, jeśli pan jest partyjny.
— Dziesięć lat? Ona tego nie wytrzyma! — krzyknął Henryk.
— Ciii! — uspokoiła go Jadwiga. — Wytrzyma. Rewolucja ją wyzw
z więzienia.
— Rewolucja? Kiedy ona będzie?
— W kalendarzu jej nie ma.
— Miałem wyjechać dzisiaj o drugiej.
— Dziś już pan o drugiej nie pojedzie. Więc po co pan to przypomi
— Żebym przynajmniej znalazł Sulikowskiego.
— A nawet gdyby pan go znalazł. To panu pomoże jak umarłemu
dzidło.
— Niemożliwe, żeby nic nie dało się zrobić. Nic nie można zrobić? Nic?
Sołtysikówna wzruszyła ramionami. Nagle nastawiła uszu. Przy drug
stoliku dwie starsze panie mówiły po rosyjsku.
— Jaki to piękny język — szepnęła Jadwiga.
— Wolę francuski — odparł Henryk.
— To zupełnie coś innego. — Jadwiga podparła się dłonią i obserwow
obie Rosjanki, obwieszone dużymi broszami i kolcami. Ich twarze, podkr
lone czernią i karminem, przypomniały Henrykowi zapudrowane zmarszc
pani Gabrieli Darowskiej.
— Białogwardyjki! — Sołtysikówna odwróciła się. — Chodźmy już.
Z Lindego przez Akademicką przybyli pod Dom Akademicki na Łoz
skiego. Jadwiga przeprosiła Henryka i po chwili wróciła w towarzystwie s
denta niskiego wzrostu, z mocno zadartym nosem. Miał na sobie żółtą, try
tową koszulkę z białym kołnierzykiem. Przestępował z nogi na nogę i g
rozchylał wargi, pokazywał górne różowe dziąsła. Mruknął swoje nazwi
i podał Henrykowi rękę.
— Czy jutro macie czas o trzeciej? — spytał.
— Kostek, nie pytasz nawet, czy towarzysz ma czas jutro o trzeciej
śmiała się Jadwiga. — Nie pytasz, czy może...
— Nic innego nie robię — odparł Kostek ściągając rzadkie brwi — ty
pytam o to. Właśnie pytam o to. Czy macie czas jutro o trzeciej?
— Tak.
— Zrobione. Na uniwerku, przy wejściu. Dobra?
— Dobra.
— No, to cześć, bo wyrywam. Zrobione. — Podał rękę naprzód Henryko
a potem Jadwidze, i już go nie było.
— Czego on ode mnie chce? — spytał Henryk.
— Nie wiem. On wie. W każdym razie nic strasznego — dodała po chw
Jadwiga.
— Wcale się nie boję.

— Kostek nie ma teraz czasu. Poza tym pan już widział tego łysego szpika, on go nie zna.

— Zbliża się czwarta.

— Właśnie. Więc muszę pana prosić... Pan będzie szedł za mną w odległości stu kroków. Na każdym rogu zatrzymam się przy witrynie. Jeśli pan będzie trzymał ręce w kieszeniach spodni, to znaczy, że wszystko w porządku, a jeśli pan ich nie włoży, to będzie znaczyło, że ktoś idzie za mną, ten łysy albo ktoś inny. Jeślibyśmy się zgubili, co jest mało prawdopodobne, na wszelki wypadek, trasa idzie przez Piłsudskiego, a potem Kochanowską. Najlepiej chodźmy różnymi trotuarami. Ma pan lekcję konspiracji — uśmiechnęła się.

Jadwiga znikła, zanim jeszcze skończyła się ulica Piłsudskiego. Po raz ostatni widział ją, jak stała przed sklepem z kapeluszami. Henryk włożył ręce do kieszeni.

Ulica była prawie pusta, panował niedzielny, słoneczny spokój. Nawet czerwony tramwaj nie dzwonił, tylko sunął po żółtej jezdni, wśród ciągnących się w górę szarych domów, jasnozielonych drzew i białych, rzadkich obłoków. Jadwigi już nie było. Przeciął jezdnię i mijając sklep z kapeluszami zajrzał do ciemnej bramy. Henryk spacerował tam i z powrotem. Jadwiga nie pokazała się więcej.

III

W długich poszukiwaniach Jadwigi zawędrował na ulicę Sakramentek.

Pani Fischerowa wie, gdzie można znaleźć majora Kłaczyńskiego. Cichy zaułek z grubymi dozorcowymi na krzesłach lub progach, zaglądającymi w twarz przechodniom. Pachniał bez zza muru zakonnic. Dwupiętrowa realność pani konsyliarzowej królowała nad innymi kamienicami. Nie pamiętał tych mosiężnych kul na słupkach balustrady ani namalowanej pergoli, spowitej w drobne różyczki, na podeście piętra.

Służąca burknęła uchylając drzwi:

— U pani konsyliarzowy tera je gości. — To była ta sama dziewczyna co wtedy.

— Proszę powiedzieć, że Jarosz przyszedł, nie na długo.

— A co ja bedy latać het i nazad, idź pan sam ta już. — Ale zameldowała pani, kto przyszedł. — A ja wychodzy i idy na nieszpory. Naj pani za mną zamkni.

— Kogoż ja widzę! — krzyknął Horbacz. — Dezerter wrócił. Bym taki...

W salonie zasnutym dymem od papierosów Henryk ujrzał przede wszystkim majora Kłaczyńskiego. Stał w otwartych drzwiach balkonu, gdzie siedział mały chłopczyk z grubą księgą na kolanach.

— Serce — grzmiał Horbacz i machał rączką w stronę pani Fischerowej, która już wróciła z korytarza — dezerter wrócił, widziałaś? Co się takiemu jednemu należy? Przede wszystkim kieliszeczek koniaczku.

Chłopczyk utkwił oczy w Henryku. Był to Ludwiczek. Przyszedł z ojcem, mecenasem Łużyckim. Ludwiczek przypomniał sobie widocznie Henryka i spokojnie wrócił do oglądania obrazków zwierząt. Kłaczyński głaskał go po głowie.

— Wróciłeś? — cieszył się Horbacz z czerwoną i błyszczącą twarzą — ty akademiku z głodnej kuchni!

Kłaczyński przestał głaskać Ludwiczka i zrobił parę kroków, jakby na środek klasy.

Teraz major był bardzo podobny do nieszczęśliwego polonisty Jougana, profesora o cienkim nosie. Kłaczyński podniósł się na palcach i lekko opuścił na obcasy lakierków. Przechylił na bok, jak ptak, łysiejącą już głowę.

— Ja do pana, panie majorze — głos Henrykowi zadrżał. Skłonił się i czekał, aż Kłaczyński poda mu rękę. Poczuł uścisk bolesny od sygnetu.

— Służę panu — powiedział major — ale czym mogę panu służyć?

Henryk milczał, a wokół niego zrobiła się cisza, tylko Horbacz chrząkał i nie spuszczał Henryka z oka. I nagle z głębi fotela podniósł się i wyciągnął długi, chudy korpus, u góry zakrzywiony głową, wyprostował się i wyciągnął rękę.

— Panie Jarosz — zaczął mecenas Łużycki — składam panu wyrazy najgłębszego współczucia.

Wszyscy skierowali wzrok ku czarnej opasce na ramieniu Henryka.

— Ach! — krzyknęła pani Fischerowa — i ja też.

— Moje kondolencje! — Major skłonił się po wojskowemu sciągając obcasy.

— I moje — rzuciła długie spojrzenie pani majorowa. Henryk znał ją z dyżurów w jadłodajni dla niezamożnej inteligencji.

— Ludwiczku, pamiętasz pana Jarosza? — spytał mecenas. — Złóż mu wyrazy współczucia.

— Dobrze, tatusiu, zaraz.

— No, to ja też. — Horbacz podał Henrykowi tłustą rękę.

— Kogóż pan stracił, biedny chłopcze? Ach, prawda — przypomniała sobie nagle pani Fischerowa — mówiła mi pani Amelia. Matkę? Cóż jej było?

— Żółtaczka.

— O, Jezu! Długo chorowała? Dziwna choroba ta żółtaczka. Nigdy nic nie wiadomo. Długo chorowała?

Przerwał jej Horbacz:

— Serce, czy to takie ważne? A co jej było? Śmierć jej była. A dawno umarła? A na co umarła? A po co umarła?

— Michasiu! — pani Fischerowa była zdziwiona.

— Przepraszam cię, złotko! Serce, daj mu coś przekąsić, nalej mu pan, panie majorze, koniaczku.

Kłaczyński napełniał puste kieliszki.

— Za co pijemy? — spytał.

— Za powrót dezertera — powiedział Horbacz.

— Przerwano panu, panie Jarosz — Pani majorowa przesłoniła mgiełką swe fiołkowe oczy — pan czegoś sobie życzył od mojego męża.

— Tak. Właśnie. Czego chciałeś od pana majora? — przyłączył się Horbacz.

Henryk milczał.

— Jakieś tajemnice? — uśmiechnął się jednym kącikiem ust pan major.

— Wszyscy obecni znają sprawę — odezwał się Henryk. — Nie mam żadnych tajemnic.

— Szkoda! — Pan major lekko cmoknął umoczywszy wargi w kieliszku. — W takim razie słucham pana bardzo uważnie. — Znowu nachylił się cały nad koniakiem. — Szkoda! — pokręcił głową. — No, nie, nie! Ja tylko żartuję.

— Mój mąż tylko żartuje — potwierdziła pani majorowa.

— A co pan major powiedział? — Pani Fischerowa gotowała się już do śmiechu.

— Nic takiego — uspokoił ją Horbacz. — Heniu, jazda, o co się rozchodzi?

— Chodzi o sprawę... — Henryk zawahał się.

— Może pójdziesz z panem Jaroszem do jadalnego — Pani majorowa zwróciła się naprzód do męża, a potem do pani Fischerowej.

— Nie trzeba, proszę państwa — zaingerował Horbacz. — Po co to chodzenie do jadalnego? Henryk powie panu majorowi na ucho, a pan major mnie na ucho. Po co ta zabawa w telefon bez drutu? Prawda? Heniu, masz interes, to jazda i koniec.

— Nie mam żadnych interesów.

— Tylko co? — irytował się Horbacz. — Możesz gadać przy wszystkich czy nie możesz?

— Mogę.

— No?

— Idzie o sprawę pani Tamary Blumenthal.

— Wiedziałam — krzyknęła pani Fischerowa. — Mówiłam ci, Michasiu? Nieraz ci mówiłam.

— Amelcia ci powiedziała, złotko.

— O ile się nie mylę — pani majorowa podparła się dłonią — Blumenthalówna została aresztowana. Gdzieś to wyczytałam.

— Nie, proszę pani — odezwał się mecenas Łużycki — nigdzie pani tego nie mogła wyczytać.

— W jakiejś gazecie — broniła się pani majorowa.

— W żadnej gazecie, łaskawa pani. Przez wzgląd na dobro śledztwa.

— Czyżby naprawdę? — dziwiła się pani majorowa.

— Pan mecenas, kochany pan mecenas — pan major błysnął trzonowym złotym zębem — zawsze jest niezawodny.

— Do pańskich usług, panie majorze. — Łużycki lekko podniósł swój długi korpus. Skłonił się.

— Pańskie zdrowie, panie mecenasie! — Major podniósł kieliszek na wysokość przymrużonego oka. Śmiał się tylko górną częścią twarzy, drżeniem kobiecych brwi. — Pańskie zdrowie i srebrnych koszul.

— I pańskie, panie majorze, i pańskie — odparł Łużycki. — Srebrnych koszul?

— Z błyskawicą — dodał major.

Pan mecenas zaprzeczył milcząco głową. A po chwili powiedział:

— Naprzód kpią, bo nie wierzą, a potem kpią, żeby się pocieszyć. Oto Polska cała! — zakończył ruchem ręki pan mecenas.

— Już się zaczyna — zaniepokoił się Horbacz. — Po chorobę ten ciągły patriotyzm. Ja też kocham tę Polskę, no to co? Po co to gadanie? Heniu, gadaj, jakie masz propozycje? Bo tak gadać, byle gadać, nie ma sensu. Gadałeś ze starym Blumenthalem? Bo ja bym miał jedną propozycję.

— Taak? — zdziwiła się pani majorowa. — Jaką, jeśli wolno wiedzieć?

— Dziesięć tysięcy kaucji.

— Dziesięć tysięcy? — upewniała się pani Fischerowa.

— Dziesięć tysięcy? — Pani Kłaczyńska ściągnęła usta. — No, no!

— Dziesięć tysięcy. — Pan Kłaczyński pokręcił piękną, łysiejącą głową.

— Dziesięć tysięcy — potwierdził Horbacz.

— Czy to nie za dużo? — spytał Łużycki.

— Dziesięć lat to też niemało. Za każdy roczek tysiączek, prosty rachunek — rzucił Horbacz przez ramię w stronę mecenasa.

— Dziesięć lat — powtórzyła pani majorowa — biedna dziewczyna.

— Co się może stać w ciągu tych dziesięciu lat! — westchnął mecenas.

— Właśnie! — krzyknął Henryk.

— Wszyscy zbrodniarze żyją w więzieniu tą nadzieją — powiedział pan major — ale wojny wybuchają co pięćdziesiąt lat, a nie co dziesięć.

— W 1965 roku Hitler będzie niedołężnym starcem. Nie przypuszczam, żeby czekał tak długo — odparł Łużycki.

— Mecenasie, mój Stefan ma już siedemnaście lat — krzyknął Horbacz — wypraszam sobie! Ja nie chcę wojny!

— To będzie wojna lotników — tłumaczył Kłaczyński. — I bomb gazowych. Ani wiek, ani płeć nie będą miały znaczenia. W ciągu paru godzin będzie można zniszczyć i wytruć cały Lwów.

— O, Boże święty! — załamała ręce pani Fischerowa.

— No, dość polityki. Prawda, panie majorze? — uśmiechnął się Horbacz, ocierając dłonie o kolana. — Wróćmy do spraw realnych. Heniu, powtórzysz staremu Blumenthalowi moją propozycję.

— Cały „Laokoon" nie wiem czy jest wart dziesięć tysięcy — powiedział mecenas. — Poza tym nie bardzo wierzę, żeby zgodzono się na kaucję w ogóle. To sprawa wojskowa i to już jest prawie szpiegostwo.

— Dlatego właśnie dziesięć tysięcy — zawołał Horbacz. — Za dziesięć tysięcy w Polsce wszystko jest możliwe. Prawda, panie majorze?

— Trudno mi na to odpowiedzieć. Właściwie dotychczas jeszcze nie wiemy z czym pan Jarosz przyszedł do mnie. Nie dajecie mu państwo dojść do słowa. — Kłaczyński zrobił gest ręką, jakby udzielał głosu Henrykowi. — Nie dajecie mu dojść do głosu, zwłaszcza panie.

— Panie majorze! — oburzyła się pani Fischerowa. — No wie pan, ja przez cały czas pary z ust nie puściłam. Pan jest brzydki!

Kłaczyński znowu napełnił kieliszki i pierwszy podał pani Fischerowej. Głęboko się przed nią skłonił i ucałował w przegub ręki. Pani Fischerowa, udając oburzenie, odwróciła głowę, a potem znowu pokazała majorowi uśmiechniętą, mocno uszminkowaną twarz.

Kłaczyński obnosił kieliszki, a pani Kłaczyńska zrobiła znak oczami, żeby Henryk usiadł obok niej.

— Już od dawna nie widziałam pana w jadłodajni na Kleparowskiej. Od pani Darowskiej, u której pan mieszka, wiem, że wyjechał pan na pogrzeb swojej matki. Kiedy pan wrócił do Lwowa? Na Kleparowską nie będzie pan już przychodził? Oczywista jestem rada, że poprawił pan sobie na tyle swoją pozycję pod względem materialnym...

— Nie zostaję we Lwowie. Miałem dzisiaj wrócić o drugiej, ale zatrzymała mnie właśnie chęć zobaczenia się z panem majorem...

— Zapraszam pana do nas. Mieszkamy na Zyblikiewicza. Zrobimy, co będzie tylko w naszej mocy. Wzruszył mnie do głębi pański romantyzm.

— Widzenie... — zaczął Henryk.

Przerwał mu Horbacz stuknąwszy o jego kieliszek swoim.

— Widzenia chcesz? — spytał Horbacz. — Pani majorowo, pani zdrowie! Zdrowie pięknej pani majorowej! — Eks! — mrugnął do majora Kłaczyńskiego. — Chcesz mieć widzenie, chłopczyku?

— Orfeusz — zaskrzeczał nagle Łużycki, który po tym wypił duszkiem koniak — przed zakończeniem śledztwa? To niemożliwe. To tak, jakby pan chciał się dostać do Hadesu.

— Za dziesięć tysięcy wszystko w Polsce jest możliwe. Jak pan nazwał Henryka, mecenasie? — irytował się Horbacz.

— Tak — zrezygnował Łużycki z oporu. — Za Kościałkowskiego wszystko jest możliwe. Bebewuer, żydowska plutokracja, komuna, to jeden wielki fołksfront. — Zapadnięte policzki mecenasa pokryły się ceglastą barwą. — Mordowanie Polski, odrywanie Lwowa i kresów i... i...

— Oderwanie Lwowa — major opuścił kąciki ust — lekka przesada.

— Odebrać Lwów mogą nam tylko Niemcy — odezwał się Horbacz. — Oni chcą zabrać Ukrainę, bo potrzebne im jest zboże i nafta, a po drodze wezmą Lwów i borysławskie kopalnie. Nasi Rusini na to tylko czekają.

— Nonsens — mruknął Łużycki. — Niemcy zbierają Niemców i nie chcą mieć u siebie mniejszości. III Rzesza to państwo *par excellence* narodowe.

— Niemcy nas połkną jak bułkę z szynką, zobaczycie — machnął ręką Horbacz.

— Polska już nieraz płatała psikusy różnym politycznym przepowiadaczom — pocieszał Horbacza pan major.

— Nie chcę gadać o polityce — krzyknął Horbacz — nie chcę!

— Koniec Polski, jak zawsze, przyjdzie ze wschodu — powiedział Łużycki.

— Przed wrogiem zewnętrznym obronimy się — zapewniał Kłaczyński — a wewnętrznego weźniemy za mordę.

— Żydów, Rusinów, komunistów — wyliczał Łużycki.

— Mimo że kryzys zelżał nieco, wzrosły nastroje wywrotowe wśród robotników — zaczął Kłaczyński.

— Gabinet Kościałkowskiego... gabinet Kościałkowskiego... gabinet Kościałkowskiego — powtarzał Łużycki.

— Do pewnego tylko stopnia — łagodził Kłaczyński.

— Amnestia? — Teraz? Amnestia? Po zamordowaniu Pierackiego? Pułkownicy przestraszyli się. — Łużycki potrząsał rękami.

— Dosyć polityki, moi panowie. — Horbacz wstał z fotela i podszedł do Henryka. — Mam pomysł. Henio zadzwoni do starego Blumenthala i umówi się z nim.

— Ależ proszę pana — wzruszyła nagle ramionami pani majorowa. — Panie dyrektorze — uśmiechnęła się uspokojona — pan traktuje serio ten pomysł z dziesięcioma tysiącami? Bez wiedzy miarodajnych czynników? Taka propozycja?

— Złota pani majorowo! — Horbacz złożył ręce. — Taka propozycja może wyjść tylko ze strony Blumenthala. Przecież miarodajne czynniki nie przyjdą do niego z taką propozycją. Chodzi tylko o pośrednictwo. Ktoś musi pośredniczyć. A do tego Henio jest najlepszy.

— Nie! — krzyknął Henryk.

Wszyscy utkwili weń oczy. Przez chwilę zapanowała cisza. Przerwała ją pani majorowa:

— Pojmuję, dlaczego pan Jarosz wzdraga się mówić z panem Blumenthalem telefonicznie. Zupełnie pojmuję.

— A ja nie. — Horbacz wydął wargi.

— Co tu jest do pojmowania czy niepojmowania? Pan Jarosz nie chce i koniec. — Pan Kłaczyński sięgnął po butelkę koniaku. — Jego wola.

— Ach wy, mężczyźni! — Fiołkowe oczy pani majorowej zamgliły się. — Nie macie ani za grosz wyczucia, ani za grosz subtelności.

— Kochanie! — Major pocałował żonę w rękę. — Czasy są winne, nie mężczyźni. Trzeba sentymenty odrzucać.

— I to mówisz ty, Olesiu? — zasmuciła się pani majorowa.

— Takie życie! — westchnęła pani Fischerowa.

— Takie życie! — westchnęła pani majorowa. — Ale ja pozostanę zawsze niepoprawna.

— Idealistka! — Pani Fischerowa spojrzała na panią majorową na wpół przymkniętymi oczami.

— A więc nie chcesz zatelefonować — pytał Horbacz. Te-le-fo-no-wać?

— Telefon jest w drugim pokoju, panie Henryku — uśmiechnęła się pani Fischerowa, pokazując otwarte drzwi pokoju zalanego czerwonym światłem zachodu.

— Nie musisz mu nawet powiedzieć kto mówi, jak ci jest przykro. — Horbacz położył rękę na ramieniu Henryka.

— Nie, nie — powiedział Henryk.

— Nie rozumiem, dlaczego pan Jarosz nie chce telefonować — Kłaczyński nacisnął zapalniczkę i zapalił papierosa — ale też nie rozumiem, dlaczego pan panie dyrektorze, też wzbrania się mówić z Blumenthalem przez telefon.

— Stary Blumenthal zna już mój głos, jak mnie tylko usłyszy, to zaraz rzuca słuchawkę.

— Przecież ty mógłbyś zadzwonić, Olesiu. — Pani majorowa podniosła ondulowaną główkę i spojrzała na Horbacza. — Olesia głosu pan Blumentha nie zna.

— Mogłabym ja zadzwonić ewentualnie — pośpieszyła z pomocą Horbaczowi pani Fischerowa.

— I ja też mogłabym zatelefonować, jeżeli można zostać incognito — powiedziała pani majorowa.

— Mógłby też nasz mecenas zadzwonić. Mógłby też Ludwiczek mały zadzwonić, Jewdoszka poszła na nieszpory, szkoda, bo ona też mogłaby zadzwonić. — Horbacz zaczął chodzić po pokoju. — Ale ja mówię, że nie. Uważam, że nie i koniec. Uważam, że zadzwonić może tylko Henryk, i koniec.

— Dlaczego? — spytał major Kłaczyński.

— Oleś, to jest dość proste — ostro odezwała się pani majorowa. — Czemu nie rozumiesz?

— Pani dobrodziejka ma rację — powiedział mecenas Łużycki. — Pan dyrektor obawia się, że pan Blumenthal może znaleźć inną drogę.

— To był mój pomysł, nie mam się czego obawiać — Horbacz wzruszył ramionami.

— Sam pomysł nic nie znaczy, ale jego realizacja — nacierał Łużycki.

— Bardzo rzadko zgadzam się z naszym mecenasem, ale teraz zgadzam się

Mój pomysł, Henryk pośredniczy, pan major realizuje, a potem ustalony procent do równego podziału. Uczciwie? Bez krzyku, bez hałasu.

Nagle wszedł Ludwiś z balkonu, zbliżył się do ojca i szepnął mu coś na ucho. Mecenas zaczął się rozglądać.

— Pani konsyliarzowo...

— Tak, tak, tamtędy, zaraz go zaprowadzę. — Pani Fischerowa wstała.

— No wie pani — zaśmiał się pan major — co znaczy kobieca intuicja.

Kobiety się też roześmiały. Horbacz patrzał z wściekłością na Łużyckiego jego synka.

— No, dość już na dziś powietrza — mruknął. Podszedł do balkonu i zaczął zamykać z trudem obracające się drzwi.

Henryk wyszedł, jak mu się zdawało, niepostrzeżenie.

IV

Henryk zastał jak zwykle dra Thiella nad starymi gazetami, które, rozpostarte na dużym stole, wyglądały jak martwe w ostrym świetle żarówki. Podłużny niklowy abażur ocieniał pokój do połowy ściany. Wprost na ziemi, w kącie, piętrzyły się roczniki *„Gazety Polskiej"*, *„Kuriera Warszawskiego"*, *„Kuriera Porannego"* i krakowskiego Ikaca.

— Jestem w roku 1926 — usprawiedliwiał się dr Thiell — partia pomogła Piłsudskiemu w przewrocie majowym. — Wyjął z ust papierosa i przełknął ślinę, co robił zawsze, ilekroć zdanie stawało się więcej niż trzywyrazowe — za to dostało się nam od Moskwy, właściwie był to wysłannik Kijowa, ale to wszystko jedno, Ukraińska Republika już wówczas była fikcją. Również ukraińska partia. A może być, że ten wysłannik, który nas gromił za prawicowe odchylenie, dzisiaj siedzi w więzieniu lub na Sołowkach za nacjonalizm ukraiński. Ale naród był za Piłsudskim. Taka była sytuacja, mimo że w uchwałach Kominternu niezmiennie powtarzało się, że „masy idą za nami". Jak to więc pogodzić? Niedojrzałość polityczna mas. My komuniści wszystko wiemy najlepiej. My umiemy przewidywać. Dlatego lubię czytać stare gazety, widać, jak późni naganiacze historii umieją przewidywać. Jak im życie płata figle.

— Dziś to samo mniej więcej zdanie słyszałem z ust patriotycznego majora.

— To mi wcale nie przynosi ujmy. To świadczy dobrze tylko o tym majorze.

— W prasie burżuazyjnej jest tylko o burżuazyjnych naganiaczach historii.

Thiell zarumienił się, uśmiechnął się, utkwił duże, jasne oczy o zaczerwienionych białkach w twarzy Henryka. Niezgrabną ręką rozwiewał dym papierosa. Chwilę milczał, potem westchnął:

— Ja o wszystkim mówię negatywnie. Zmienił się pan przez ten czas, zmężniał. Nie wiem, kiedy te zmiany zaszły, jeszcze we Lwowie czy dopiero w pańskim rodzinnym mieście. — Thiell pokazał ręką książki, które Henryk mu oddał. Wszystkie pan przeczytał?

— Nie, nie wszystkie.

— A tę? — Na wierzchu leżał gruby tom *Historii Rewolucji Rosyjskiej*.

— Nie.

— Szkoda.

Zza ściany doleciał naprzód szum, a potem melodia. Patefon grał: „Ty tań-

czysz tak, jak tańczy Tangolita". Przez otwarte okno napływało chłodne, pachnące powietrze.

— Lepiej by pan poszedł potańczyć zamiast słuchać ględzenia starego biurasty.

— Przyszedłem oddać książki i pożegnać się. Jutro wracam do Oporca.

— Ta Kłosówna to ładna dziewuszka. — Thiell zarumienił się.

— Ma kaczy nos.

— Poza tą przyjemnością, jaką znajduję w tym niepróżnującym próżnowaniu — Thiell wskazał rozpostartą płachtę starej gazety — lubiłem chodzić do lokali i patrzyć, jak się młodzi bawią. Niestety, coraz więcej po kawiarniach tańczą starzy panowie i stare panie. To jest ohydne! Młodzież dzisiejsza jest *confuse*. Jak ptactwo przed burzą. Nie ma prostej radości życia. Nie ma perspektywy. Dlatego tak łatwo wierzy w dyktatorów. A dyktatorzy mają to do siebie, że obiecują szczęście. Swoją drogą gdzie się człowiek obróci, natyka się na dyktatora, którego program polityczny poniżej raju na ziemi się nie zaczyna. Stalin i Hitler przyszli na świat, żeby go zbawić.

— To stawia pan znak równości między nimi?

— Nie, bo Hitler prześcignął Stalina, choć on nigdy się nie przyzna, ile mu zawdzięcza. Ale metody to już sam doprowadził do perfekcji. Dlatego też Stalin odczuwa swoją niższość, Stalin ma kompleks niższości wobec Hitlera... Trzeba przyznać, że cały świat jest zahipnotyzowany siłą Hitlera. Stalin boi się przegranej z Hitlerem.

— Wierzy pan w wojnę?

— Faszyzm to wojna.

— Jeśli Niemcy napadną na Związek Sowiecki, co się stanie z Polską?

— Nie wiem. Przestanie istnieć.

— Pan też przepowiada. Ciekawe, co gazety za dziesięć lat będą pisały!

— Polska przestanie istnieć, ludzie przestaną istnieć, wyniszczeni przez gaz i bakterie.

— Gazów użyto tylko raz pod Ypres, potem już nie.

— O, jak pan zmądrzał! Hitler żadnej obietnicy nie dotrzyma, nie da Niemcom dobrobytu, nie zniszczy Kruppa, nie wprowadzi nawet tej niemieckiej namiastki socjalizmu, jaką głosi, ale jednej obietnicy dotrzyma: będzie tępił ludzi jak szczury. To najłatwiej. Wszystko w Hitlerze jest fałszywe, tylko jedno jest prawdziwe: totalne okrucieństwo.

— A niemieccy komuniści? Miliony komunistycznych wyborców?

— Znikli.

— Ukryli się. Czekają na odpowiedni moment.

— Odpowiedni moment już się nie powtórzy, przegapili go już dawno. Znikli raz na zawsze. — Thiell gniewnie strzepnął popiół z papierosa. — Gdy zostaje pobity mały oddział, to może się zebrać, ukryć i przeczekać. Gdy zostaje pobita milionowa armia, to już na zawsze.

— To jest niemożliwe!

— Zobaczy pan.

— To nie jest żaden argument, to defetyzm, pesymizm!

— Tak szybko się pan zmienił. W tak krótkim czasie potrafili to z panem zrobić. Nauczą jak papugę paru formułek i człowiek już chodzi w pancerzu ideologicznym. Łudziłem się, że pan się ustrzeże. Choć właściwie nie wiem, n

kiej zasadzie. Parę formułek i na wszystko gotowy argument. Kiedy to się panem stało? *Cherchez la femme?*

Henryk pochylił głowę.

— Czasem wystarczy jedna samotna noc.

Zza ściany dochodziły śmiechy dziewcząt. Gość śpiewał „Gdy wszystko straci, ty zostaniesz mi", parodiując grubym głosem Ordonównę.

— Właściwie — zaczął Henryk — chciałem się od pana dowiedzieć, czy przed kończeniem śledztwa można otrzymać widzenie.

— Za moich czasów dostawano bez ograniczeń przed zakończeniem śledztwa. Ale wtenczas reżym więzienny był łagodniejszy niż dziś, kiedy likwidują prawa politycznych... Chociaż wtenczas, kiedy każdy z nas siedział na pojedynce, też nie dopuszczano ani paczek, ani widzeń. Ale to zależy od sędziego. Jeśli pan znajdzie protekcję do sędziego. Zależy też od tego, jaka to sprawa.

— Wojskówka.

— To niebezpieczna historia. Czy to idzie o Tamarę Blumenthalównę?

— Tak.

— Tatko ma forsę.

— Pan ma znajomości wśród sędziów śledczych?

— Ja? Skąd? — Dr Thiell poczerwieniał jak burak.

— Skąd pan wie, że to Tamara Blumenthal?

— Lwów nie jest taki duży. O wszystkim się wie. Dyrektor archiwum, mój szef, zaciekły zresztą endek, zaprzyjaźniony jest jeszcze z czasów szkolnych z Blumenthalem. Od mego dyrektora właśnie wiem, że Blumenthalówna stoi od zarzutem szpiegostwa wojskowego.

— Czy za kaucją można by ją wydostać z więzienia?

— Za grubszą chyba forsę.

— Dziesięć tysięcy?

— Czy aby cały „Laokoon" tyle wart?

— Może się da coś utargować. W sprawie widzenia mam się jutro zobaczyć z owym patriotycznym majorem, panem Kłaczyńskim...

— Jak pan powiedział? Z panem Kłaczyńskim? Co to za major? Co to za pan major? To były szpik. Wydalono go za nieudaną prowokację. Dzięki niemu skazano na śmierć trzech studentów Politechniki za parę głupich ulotek. Cała zagranica protestowała przeciw temu kretyńskiemu wyrokowi. Sąd polski zbłaźnił się i kozłem ofiarnym został pański Kłaczyński. Naiwny chłopcze! Niech pan do niego nie idzie! — Dr Thiell przełknął ślinę. — Okrzykną pana prowokiem i do samej śmierci nie potrafi się pan oczyścić z tego zarzutu. Staliniści trzymają się wzajemnie strachem, wystarczy cień podejrzenia, żeby moralnie wykończyć. Naiwny chłopcze! Wystarczy w dyskusji nie zgodzić się z referatem okręgowca, czy ja mówię, z referatem sekretarza komórki. Pan się jeszcze nie zorientował? Odstawiają, izolują, nie zawiadamiają o zebraniach, ale też nie wyrzucają. Nic nie mówią, tylko unikają, udają, że cię nie widzą na ulicy. Jesteś renegat, zdrajca, prowok, słowem trockista.

— Ja nie należę do partii.

— No, dobrze! Niech pan nie idzie do Kłaczyńskiego!

— Ale ja muszę mieć widzenie!

Dr Thiell rozłożył ręce.

— Nie pojadę, dopóki nie będę miał widzenia.

— To może się dla pana źle skończyć. Pan nie wie, z czym pan igra.
— Może pan przecież kogoś zna?
— Ależ chłopcze!
— Byłem pewny, że mi pan pomoże.
— Niby jak?
— A ten dyrektor archiwum?
Dr Thiell się roześmiał. Powiódł rękami po łysinie.
— Czy ma pan takie idiotyczne partyjne polecenie? Przez chwilę myślałem że to takie zamroczenie miłosne. Widzenie... widzenie... Dlaczego oni pana tak niepotrzebnie narażają? Albo idiotyczna konspiracja, która jest raczej konspiracją przed masami niż przed policją, albo wystawianie na sztych...
— Nikt mi nic nie polecał, sam postanowiłem uzyskać widzenie.
— Bez zezwolenia partii? Komórki partyjnej?
— Nie należę do partii.
— Nie opowiadaj pan. Partyjnego poznać z daleka. Nawet robotnicy członkowie partii wyglądają inaczej niż reszta. Wmawia im się, że są czymś lepszym od reszty i nagle zaczynają gadać nie swoim głosem.
— Bo też są czymś lepszym. To ich wsadza się do więzienia. To ich się torturuje, To ich wyrzuca się z pracy. To Dymitrow jest komunistą. I tak dalej
— W Sowietach więzienia są gorsze niż w Polsce. Tam nie ma nawet terminu: polityczny, wszyscy są kryminalni.
— W Sowietach zniesiono kapitalizm. W więzieniach siedzą kapitaliści i obszarnicy.
— To jest tylko początek prawdy. Dalszy ciąg wygląda inaczej. Nowa czerwona burżuazja, zdegenerowana partia, biurokracja uciskająca proletariat Słyszał pan o Majakowskim? Jeszcze pięć lat temu popełnił samobójstwo wskutek rozczarowania. O nim wiadomo, a ile samobójstw popełnia się w Sowietach i nikt o tym nie wie. Ilu starych towarzyszy cierpi po więzieniach sowieckich!
— Nawet burżuazyjne gazety piszą o piatiletce, o Magnitogorsku, o kołchozach i tak dalej. Tam nie ma kryzysu ani bezrobocia. Tam jest planowa gospodarka. Za dziesięć lat Rosja będzie największą potęgą na świecie.
— Za dziesięć lat Rosja będzie kolonią hitlerowską, jeśli proletariat Związku Sowieckiego nie odwoła się do klasy robotniczej całego świata. Do II Międzynarodówki też. Niewiele ona jest warta, ale są tam robotnicy.
— A do IV Międzynarodówki ma się też odwołać?
— Nawet do V-tej.
— O V-tej nie słyszałem.
— I tak przez ten krótki czas wiele się pan dowiedział... V-tej na razie nie ma, ale prędzej czy później będzie. Na tym polega rewolucyjny postęp.
— Na tym, że się dodaje jeden?
Dr Thiell roześmiał się. Za ścianą znowu puszczono płytę: „Ty tańczysz tak jak tańczy Tangolita". Dr Thiell stukał palcem o poręcz krzesła.
— Tak — odezwał się wreszcie — wprawdzie tkwię w roku 1926, ale nadążam, nadążam — uspokajał Henryka. — Ja nie cofnąłem się wstecz, tylko konfrontuję miniony czas z dzisiejszym. Niech pan czyta stare gazety sprzed dziesięciu lat, piętnastu lat. Im pan będzie starszy, tym większego będzie pan potrzebował interwału. Niech pan nie bierze do ręki historii, ekonomii, socjologii

zkoda czasu. Gdyby dyktatorzy byli mądrzy, ale takich nie ma, ustanowiliby roczystość codziennego palenia przeczytanych gazet. Tak jak brzydka władzyni powinna z kraju wygnać wszystkie lustra. Ale pozostaną zwierciadła vodne i kobiety będą czesać swe włosy nad stawem. Ale pozostanie pamięć, każona wprawdzie. I choć czas rozwieje słowa jak plewy, słowa-kłamstwa, łowa-pochlebstwa, słowa-obietnice, to jednak myśl ludzka z faktów jak obry z ogryzionych pni drzewnych budować będzie coraz nowe platformy, będzie dodawać to j e d e n. Dodawać jeden to nie tak łatwo. Ile czasu i ofiar oprzedza takie dodawanie! Ile takich pańskich Tamar! Między nami jest różnica pokolenia. To są dwa wykluczające się światy. Ludzie z różnych wieków ą sobie bliżsi niż sąsiadujące ze sobą dwa pokolenia. Co was młodych kieruje lo nielegalnych partii, skoro jesteście minimalistami? Chęć kariery komisarza olszewickiego? Chęć rozprawienia się *à la* Dzierżyński ze zwyciężonymi? Przede pan w moim wieku będzie kładł pasjansa. A co pan takiego robi? — chce nnie pan zapytać. Na czym polega pański maksymalizm? — chce mnie pan zaytać. Tak?

— Owszem.

— Ale stał się pan zjadliwy. Był pan prostym chłopcem, co oni z pana zroili?

— Nie należę do partii.

— Tacy jak pan, jak Tamara rewolucji nie robią. W waszych periodykach, lotkach, referatach mówicie wciąż o zbliżającym się kryzysie rewolucyjnym. o ja mówię! Tak było. Teraz Komintern wyrzucił za burtę słowo rewolucja. rzedtem obiecywano na śniadanie rewolucję. Tylko patrzeć, a nad Niemcami, ad Paryżem, nad Madrytem, nad Indiami załopocze sztandar z sierpem i młotem. Teraz nastała era Frontów Ludowych. Jest to przyznanie się do słabości. ojście Hitlera do władzy obnażyło waszą słabość. Weźmy Polskę. Któż idzie za vami? Paru inteligentów, przerażonych potęgą Hitlera, trochę żydowskiej młodzieży drobnomieszczańskiej, przerażonej antysemityzmem, nie wszyscy bezrobotni, przerażeni widmem głodu, nie wszyscy najgorzej płatni robotnicy, nie wszyscy robotnicy bez kwalifikacji, trochę chłopów bez roli, lumpenproletariat — naturalny rezerwat szpicli i prowokatorów. Boicie się IV Międzynarodówki. Ale będzie jeszcze V-ta i VI-ta. Pomyśl pan, ile będzie Międzynarodówek do końca świata! Przecież żadna z nich nie zbawi ludzkości bez reszty. udzkość! Wy odbezpieczacie kurek rewolweru, gdy słyszycie to słowo. Obecnie, w erze Frontów Ludowych mających ułatwić uśpienie i pożarcie sojuszników, w okresie Frontów Ludowych używacie obłudnie tego słowa. Odrzucenie wszelkich ludzkich uczuć jest cnotą wojennego komunizmu. Świat twardych ludzi! Przeżyłem tę rewolucję w Rosji. Brałem w niej udział.

— Mówił mi pan już.

— Zdrada interesów robotniczych... zdegenerowanie...

— Czytałem o entuzjastach pracy, o tak zwanych stachanowcach. To możliwe jest tylko w Sowietach — ten nowy stosunek robotnika do maszyny.

— Teoretycznie wszystko się zgadza. Przepowiadał to Marks. Ale czy tak jest naprawdę? Żaden kapitalista tak nie wykorzystywał, jak Stalinowska dyktatura nad proletariatem. Na całym świecie nazywa się to robota od sztuki, a propaganda sowiecka każe wszystkim padać na kolana przed stachanowcem, naganiaczem w sowieckich fabrykach, protoplastą nowej uprzywilejowanej

kasty. Robotnicy nienawidzą tych naganiaczy, dokonują na nich zamachów. Oczywista, propaganda sowiecka wtrąca tych robotników broniących resztek zdobyczy rewolucyjnych do więzienia i karze ich jako sabotażystów. Tak jak pana będą w Polsce nazywać płatnym agentem Moskwy, w Sowietach nazywają obrońców praw robotniczych agentami imperialistycznymi. Nigdy jeszcze teoria i praktyka tak się nie kłóciły, jak w Sowietach, w tym kraju władzy robotniczo-chłopskiej. Władza robotniczo-chłopska to szyld, a w środku zdegenerowanie biurokratyczne w cieniu czerwonego cara, Dżyngischana dwudziestego wieku, Wielkiego Molocha, co pan woli? Słyszał pan o testamencie Lenina? Tylko jeden raz zdołano go odczytać na forum Centralnego Komitetu. Było to w maju 1924 roku. Pamiętam tę datę, gdyż była ona dla mnie pierwszym jawnym odrzuceniem Lenina. Potem testament sczezł. Był w tym palec olbrzymiejącego Stalina. Krupskaja bezskutecznie protestowała przeciw uchwale nieopublikowania testamentu Lenina, przestrzegającego przed Stalinem. Stalina ocalił, oczywista, Zinowiew, no i Kamieniew. Fatalna para rewolucji rosyjskiej. Bali się Trockiego, gdyż nie dorastali mu do pięt. Popierali Stalina, nad którym górowali inteligencją. Głupcy! Myśleli, że będą prowadzili za rączkę skromnego, bezosobowego Gruzina. Nie przypuszczali, zresztą jak mogli podejrzewać tego spokojnego, topornego syna szewskiego, tak pozbawionego oznak wybitności, nie podejrzewali, że obwoła się następcą Lenina i że za swe ocalenie odwdzięczy się zesłaniem na Sybir obu intrygantów. Na próżno obaj starali się ratować panegirykami na cześć sekretarza generalnego partii bolszewickiej i wypierali się własnych, opozycyjnych poglądów. Nawet to, że wzięli na siebie, choć Stalin tego od nich nie wymagał, winę za zabójstwo Kirowa, nie przywróciło im łaski satrapy. Dziś Zinowiew i Kamieniew mają dosyć czasu na rozmyślania w turmie wierchnio-uralskiej nad losem własnym i rewolucji, historia potoczyłaby się inaczej może, gdyby poparli Trockiego, a nie Stalina. Zarzucali Trockiemu bonapartyzm, a własnoręcznie oddali miecz katowi rewolucji. Degeneracja nie zatrzymuje się na jakiejś linii demarkacyjnej, nie zatrzymała się na granicy Rosji sowieckiej. I pan odczuwa jej działanie w swojej małej komórce partyjnej, gdzieś w swoim małym miasteczku.

— Nie należę do partii.

— Nieważne. To wasza idiotyczna formuła konspiracji. To węszenie wszędzie, w każdym prowokatora. Rewolucyjne partie zawsze były nielegalne. Ale wasza partia jest pozornie rewolucyjna i dlatego wyizolowana z tła społecznego. Dlatego, jak mówią w Moskwie: co na drodze, to nieprzyjaciel. Partia nielegalna związana z masami nie węszy wszędzie zdrady. Naprzód nie wierzycie innym, a potem samym sobie. Naprzód konspirujecie się przed innymi, a potem przed samymi sobą. Jeden przed drugim. To też przybyło stamtąd. Wielki, nieszczęśliwy kraj, dobry, nieszczęśliwy naród, broni się zaciekle, broczy krwią, ale widać, jak się ugina, pada osaczony. Rewolucja francuska i jej dzieje to fraszka wobec rewolucji rosyjskiej i jej końca.

— Końca!

Dr Thiell uśmiechnął się. Wyciągnął z kieszeni marynarki rozwieszonej na oparciu krzesła pudełko z tutkami. Zawsze miał kieszenie wypchane. Zaczął nabijać papierosy metalową maszynką, tak samo, jak to robiła Tamara.

Henryk wstał.

— Chciałem się z panem tylko pożegnać. I oddać te książki.

Dr Thiell milcząco wziął do ręki leżący na wierzchu gruby tom *Historii Rewolucji Rosyjskiej*.

— Jeszcze są takie dwa tomy. Niech je pan weźmie ode mnie na pamiątkę.

— Nie. Dziękuję.

Dr Thiell rozłożył ręce.

— Może kiedyś przyzna mi pan rację.

— Na pewno nie!

V

Od dra Thiella Henryk wyszedł z bólem głowy. Mimo że godzina była już późna, u sublokatorek wciąż jeszcze się bawiono. Bisanzówna, ta brzydsza, czarna, z owłosionymi łydkami w cielistych pończochach, wracając z kuchni, na korytarzu z łazienki, gdyż miała na skroniach wilgotne włosy, natknęła się na Henryka w ciemnym korytarzu i, poznawszy go, zupełnie niespodziewanie zaprosiła do towarzystwa.

— Już jest późno — bronił się Henryk.

— Jakie tam późno! — Dziewczyna miała trochę w czubie. Wzięła go pod ramię i zaprowadziła do pokoju. Przedstawiła go obecnym jako Jaracza.

Szczupła blondynka, z zadartym noskiem, którą Henryk widział po raz pierwszy, potrząsnęła ramionami jak w cygańskim tańcu i spytała:

— Stefan może?

— Nie, Henryk — odpowiedział Henryk.

— Szkoda — roześmiała się szczupła blondynka. — A zna pan Stefana Jaracza? Widziałam go niedawno w Warszawie. Występował w *Kapitanie z Koenick*.

Udawała bardziej pijaną, niż była. Ale trwało to krótko. W towarzystwie Henryka zaraz przygasła.

Obaj studenci, jeden smukły i wysoki, stały towarzysz Kłosówny, drugi krępy niski, mieli w klapie mieczyki Chrobrego.

— Pan kolega pozwoli! — Niski i krępy student, który głośno i wyraźnie powiedział swoje nazwisko i imię: Śrut Wacław, poprawiając palcem zbyt ciasny, twardy kołnierzyk, tanecznym krokiem, wiosłując łokciami, balansował w stronę stołu, nalał likieru i podał Henrykowi. Likier był słodki i lepki, ale pomógł na ból głowy.

— Pan taki milczący. — Szczupła blondynka wzruszyła nagim, kanciastym ramieniem. Miała na sobie niebieską, jedwabną sukienkę bez rękawów.

— Pan siedział tam u tego — Kłosówna otwierała szeroko oczy. Walczyła resztkami przytomności. — On jest taki uczony, dowalał się do mnie, ale powiedziałam mu: co to, to nie. Starych bardzo, bardzo nie kocham. Prawda, Herda?

— Wacku — mrugnęła szczupła blondynka — niech pan nastawi płytę.

— Już za późno — powiedziała Bisanzówna — więcej tańczyć się nie będzie. Zabawimy się w jakąś grę towarzyską. Teraz każda ma partnera. Telefon bez drutu.

— Ja chcę tańczyć, ja chcę tańczyć — mówiła przez nos Kłosówna.

— Pan Henryk nosi żałobę i nie będzie tańczył, prawda? — Bisanzówna ski-

nęła do niego głową. — A ty, Anielu, idź do łazienki, umyj sobie twarz wodą, to ci dobrze zrobi. Ledwo się trzymasz na nogach.

— Ja? Ja? Ledwo na nogach? — zdziwiła się i roześmiała Kłosówna. — Ledwo na nogach? Stefek? Ja ledwo na nogach? Powiedz sam, Stefek — próbowała znowu się śmiać. — O, proszę. — Wzięła smukłego Stefka w ramiona, filuternie oparła końce palców o ramiona chłopca. — O, proszę. Stefek! — Chłopiec objął wpół cienką i słaniającą się Kłosównę. — Herda, zatańcz też, Herda z Wackiem — dławiła się śmiechem — mówię ci, bez muzyki, zobaczysz. — Stefan przytulił policzek do jej skroni i tak oboje snuli się po pokoju.

Wacek w wyświeconym, granatowym ubraniu kluczył wokół szczupłej blondynki.

— Pani Nelly, jakże żałuję, że nie nazywam się Staś i że nie jesteśmy oboje w afrykańskiej puszczy. Czy można panią poprosić do tego głuchoniemego tańca?

Nelly siedziała na zaimprowizowanym tapczanie, pościel na łóżku była zrulowana i rozścielono koc na materacu. Dziewczyna huśtała nogami.

— Niech pan nastawi jakąś płytę — powiedziała.

— Ty koniecznie chcesz, żeby tutaj przyszła z awanturą ta stara panna z dołu — skrzywiła się Bisanzówna — już późno, moi kochani.

— Ta Herda, ta joj, ta nie bądź taka — zaciągał z łyczakowska Wacek.

— Wacek, nie wygłupiaj się, bardzo cię proszę. Mogę cię o to prosić, czy nie? — Bisanzówna zapudrowywała sobie wypieki na twarzy. — Już jest późno.

— Już jest późno — powtórzyła Nelly — to znaczy trza już iść do domciu.

— A gdzie pani mieszkunciu? — spytał Wacek.

— Nie powiunciu.

— Dlaczegunciu?

Nelly machnęła na Wacka ręką. Odwróciła się w stronę krążącej po pokoju jak we śnie pary. Stefan, przytulony policzkiem do skroni Kłosówny, cicho nucił: „Noc akacjami biała...".

— Pan jest taki dziwny — zwróciła się Nelly do Henryka i naprzód przyjrzała się jego twarzy, a potem spoczywającym na kolanach rękom.

— Mam pomysł — wołał Wacek — wszyscy odprowadzą panią Nelly. Ta Szczepciu, puść to ciału — krzyknął do przyjaciela. — Hulamy na miasto.

Stefan nie odrzekł nic i dalej snuł się tanecznym krokiem.

— Panie Jaracz — Bisanzówna podeszła z talerzykiem kanapek — pan pozwoli, pan jeszcze nic nie skosztował. Przepraszam, że tak nieelegancko. Pani Gabriela nie chciała nam pożyczyć półmiska. Czy prawda to, co ona o panu opowiada?

— Co ona opowiada? — spytała Nelly.

— Niech ci pan Jaracz opowie. Wacek, nalej panu Jaraczowi i pani Nelly kieliszek likieru.

— Ja dziękuję — powiedział Henryk — nie będę pił.

— I ja nie będę piła — powiedziała Nelly.

Bisanzówna siadła z Wackiem na drugim łóżku, które też służyło jako tapczan.

— Może zatańczymy? — Nelly nie spuszczała oka z tańczącej pary. — Też bez muzyki. Jak pan Stefan.

— Ale ja nie umiem śpiewać jak pan Stefan.

— To się obejdzie. To ja będę śpiewała jak pan Stefan.

— Nie umiem tańczyć.
— Nie szkodzi, pan tylko złapie takt. — Nelly zeskoczyła na ziemię i zrobiła ka *pas* tanga. — O tak: „Noc a-ka-cja-mi biaa-ła".
Stefan ocknął się i poszukał wzrokiem śpiewającej osoby. Nelly pokręciła wą jak ptaszek, ale Stefan tego nie zauważył i znowu wpadł w trans. Zmie- melodię na *Ostatnią niedzielę*.
— No, niech pan spróbuje — nalegała Nelly i wzięła Henryka za rękę, ściąjąc go z zaimprowizowanego tapczanu. Henryk dał się prowadzić w tańcu. lly nuciła *Ostatnią niedzielę*. — Czemu pan tak brzydko skłamał? Przecież umie tańczyć. Teraz niech pan mnie prowadzi. Pan jest doprawdy dziwny. e bardzo widać podobam się panu.
— Niech pani śpiewa — upomniał się Henryk.
— Chłodno się od pana robi.
— To może przerwiemy taniec?
— Jest pan kimś bardzo zajęty... Co pan studiuje? — Podniosła ku niemu arz i trzymała głowę prawie poziomo. Śmieszny był jej zadarty nosek.
— Przerwałem chwilowo studia. Właściwie jeszcze nie zacząłem.
— A ja studiuję polonistykę u Kleinera. Kończę proseminarium. Teraz doro zaczynam rozumieć, co to jest literatura. — Trąciła Kłosównę. — Anielu, śpij! Uważaj, jak tańczysz.
Kłosówna otworzyła zamglone oczy, Stefan pokazał rząd końskich zębów rzepraszał uśmiechem.
— Pani mi wybaczy...
— Ta Szczepciu, nie kimaj. — Wacek z Bisanzówną też tańczyli bez muzyki. acek basem śpiewał: „Znam takie oczy niebieskie i duże..." — Jak widzę, ietnie się pani bawi, pani Nelly — rzucił podczas tańca.
— Kleiner wyraził się o mojej pracy proseminaryjnej, że jest szalenie wniwa — powiedziała Nelly.
— Przed maturą podobał mi się jego styl. Ale teraz już nie. Sztuczny jest cały Słowacki — odparł Henryk.
— Mam znajomego, który mówi tak samo jak pan. Ale on jest skrajny lewiwiec — ściszyła głos — komunista.
— A czy jest pani pewna, że jest komunistą? Czasem udaje się komunistę.
— O, ja poznaję natychmiast. Po panu też poznałam.
— Po czym?
— To się nie da określić słowami. Jest coś w całym wyglądzie, zachowaniu, sposobie mówienia. — Jej drobna twarzyczka nagle spoważniała. Na kościach iczkowych pod oczami wystąpiły czerwone plamy.
— Taak? A dużo pani zna komunistów?
— Byłam raz w ich Klubie Demokratycznym. Mój znajomy mnie zaprodził.
— Sulikowskiego pani zna?
— Nie. W tym Klubie nic nie było nadzwyczajnego. Ktoś wygłosił referat lmie sowieckim. W dyskusji ktoś powoływał się na Lenina. Myślałam, że nas az zaaresztują.
— A może pani zna...?
— Ten gość ciągle się powoływał na Lenina jak ksiądz na Biblię. Powiedziałam to mojemu znajomemu, obraził się na mnie.

Stefan z Anielą zderzyli się znowu z Henrykiem i Nelly. Z bliska widać był pulsowanie bladej twarzy Stefana.

— Stefan jest piękny — powiedziała Nelly.

— Może pani zna...?

— Słucham, słucham.

— Cesię Jabłonowską?

— Nie, nie znam. Więcej tam nie byłam. Bardzo lubię filmy sowieckie. W dział pan *Wielkiego czarodzieja*? Według noweli O'Henry'ego. Podobał się pa nu? Mnie także bardzo. Lubię też sowiecką literaturę. Zupełnie inna, jak taka prawdziwa: *Wołga wpada do Morza Kaspijskiego, Borsuki*...

— Siądźmy, proszę pani, ten taniec jest bez sensu.

— Czy we wszystkim musi być sens?

— Bezwzględnie.

— We wszystkim szuka pan sensu?

Henryk milczał.

— A w miłości? Widzi pan, podoba mi się ten chłopiec, ale on tańczy z inn A ja się wygłupiam, przyszłam tutaj w ogóle nieproszona, zawarłam przyjaź z tymi kretynkami. A on na mnie nawet nie spojrzy.

— To przecie faszysta, korporant!

— Faszysta? Faszysta, komunista, czy to nie jest to samo? Prawie to sam Dwa totalizmy: jeden czerwony, drugi brunatny. Pan się obraził? Jacy wy jeste cie! W waszym towarzystwie człowiek musi wystrzegać się własnych myśli.

— Siądźmy, ten taniec nie ma sensu.

— Dla nas obojga? Tak, to prawda. Nie ma sensu. Nie siadajmy, bo ja j pójdę. Bisanzówna tylko na to czeka. Boi się o swego Wacka. Niech mnie p wyprowadzi, bardzo pana proszę, bo się zaraz rozpłaczę.

Henryk wyprowadził ją na korytarz. Za nimi pobiegł Wacek, zostawiając sobą otwarte drzwi.

— Pani Nelly, pani już odchodzi? Tak po angielsku? Odprowadzimy par wszyscy — ofiarował się Wacek.

— Nie trzeba. Dziękuję — odpowiedziała Nelly.

*

Nelly mieszkała wysoko na Łyczakowie. Ulica była już pusta. Opadł pył dn a z sadów szedł chłód i mocny zapach przekwitającego bzu. Henrykowi zdaw ło się, że czuje już woń kwiatu lipowego. Powiedział o tym Nelly, ale prze było to niemożliwe, mimo wczesnych w tym roku upałów. Od ogrodów w rzywnych niedaleko szpitala Czerwonego Krzyża ciągnęło upragnioną przez p wietrze wilgocią. Jeszcze teraz grzędy czarne były od zraszania.

— Pan nie jest lwowski? — spytała Nelly.

— Nie, a pani?

— Też nie. Jestem z prowincji zabitej deskami.

— Ja też.

— Ile domów, ile okien! — westchnęła. — Za każdym oknem ktoś ko całuje.

— Nie chłodno pani?

— Dlaczego pan pyta?

— Zdawało mi się. Służę swoją marynarką.

— Nie trzeba.
Weszli w uliczkę na lewo od szpitala Czerwonego Krzyża. Nelly zatrzymała przed willą otoczoną ogrodem. Otworzyła kluczem żelazną furtkę.
— Może pan wejdzie? — spytała.
— Tak późno?
— Boi się pan?
Henryk krótko się zaśmiał. Nelly poszła przodem, a za nią Henryk. W sieni zekręciła kontakt. Wszystkie drzwi mieszkania stały otworem. Nelly wchodziła do każdego pokoju i wszędzie zapalała światło, a potem gasiła.
— Mój brat z żoną wyjechali. Jestem sama na gospodarce. Na tydzień, dwa mógłby pan tutaj zamieszkać. Oddzielny pokój z niekrępującym wejściem, z wydami. Z herbatą do łóżka. Chce pan herbaty?
— Nie, nie trzeba, wszedłem tylko na chwilę.
— Ale herbatę pan wypije. Duszno, otworzę okno. Może pan zdjąć marynarkę.
— Nie. Ja się już pożegnam. Pani zmęczona.
— Źle wyglądam? — powiodła dłonią po twarzy. — Jestem trochę zmęczona. Napiję się herbaty i przejdzie.
— Muszę odejść. Żegnam panią.
— Już?
— Chciałem spytać, może pani zna Blumenthala?
— Kto to jest?
— Właściciel fabryki „Laokoon".
— Nie, nie znam. Pościelę panu w drugim pokoju.
— Nie, nie trzeba!
— Gdzie pan będzie teraz tak daleko chodził? Niechże pan siada. Obrzydliwy był likier u tych kretynek. Jak się panu podoba Kłosówna?
— Naprawdę muszę już iść.
— Nic panu z mojej strony nie grozi. Pan jest kimś tak bardzo zajęty. Tą Kasią Jabłonowską? Jak się panu podoba Kłosówna?
— Tak sobie. Ma kaczy nos.
— E, nie. Śliczna jest! Wspaniała jest! — Nelly otworzyła okno. — Tylko tego mi jeszcze brak. — Posłuchała śpiewu słowików i z powrotem zamknęła okno. Odwróciła się do Henryka. — Nie chce się pan ze mną całować?
Henryk głupio się uśmiechnął. Zrobił parę kroków w jej stronę.
— Nie trzeba. — Głos jej zadrżał.—Herbatę jednak zrobię.—Wyszła z pokoju.
Henryk spoczął w miękkim fotelu w duże, złote kwiaty. Odetchnął z ulgą. Wyciągnął przed siebie ociężałe nogi. Przymknął powieki. Ale się dzisiaj nałaził!
— Zdrzemnął się pan — śmiała się Nelly. — Zaraz będzie herbata. — Miała czerwone od płaczu oczy.
— Bardzo panią przepraszam. — Chciał się poderwać z fotela.
— Niech pan siedzi, niech pan siedzi. Pościelę panu w drugim pokoju.
— Nie, nie trzeba.
Nelly pogłaskała go po włosach.
— Bardzo jest pan zakochany?
Henryk milczał.
— Ja od pana naprawdę nic nie chcę. Niech pan wierzy.
— Wierzę.

— Bardzo pan kocha? To widać. Prawda?
— Sam nie wiem. Czy można kochać kogoś, kogo się nie widzi?
— O tak!
— Powiem pani, kto to jest. — Henryk urwał.
— Kto?
— Myślałem, że może pani ją zna, ale pani jej nie zna.
— Może ją znam.
— Tamara...
— Tamara?
— Blumenthal.
— Krewna tego właściciela „Laokoonu"?
— Córka.
— Hm.
— Tak... Ależ nie!
— Rozumiem.
— Tamara siedzi w więzieniu.
— Ach tak!
— Dziś dopiero się dowiedziałem. Szukam do niej drogi.
— Nie rozumiem.
— Chcę się z nią widzieć.
— W więzieniu?
— Tak. Może pani zna kogo z siędziów śledczych?
— Nie, nikogo nie znam. Herbata kipi.
Nelly wybiegła z pokoju i zaraz wróciła z tacą. Nalała z małego czajnika.
— Nie wiadomo co gorsze: więzienie czy obojętność? — Nelly podała Henrykowi cukiernicę.
— A jeśli i jedno, i drugie?
— Kocha się pan bez wzajemności?
— Tak.
— Biedny! — Nelly pogłaskała go po ręce. — Biedny! — Musnęła go palcami po twarzy.
— Nie, nie trzeba.
— Co nie trzeba?
— Roztkliwiać się.
— Zmęczony pan. Proszę się przejrzeć w lustrze, jaki pan blady.
— Już trochę odwykłem od brukowanych ulic.
— Pościelę panu w drugim pokoju.
— Nie, nie trzeba.
Nelly odstawiła tacę z filiżankami na dywan obok tapczanu.
Henryk wstał.
— Dobranoc pani.
— Pan się boi. Nic panu z mojej strony nie grozi. Zapewniam pana.
— Pani Nelly! — Pochylił się, podniósł jej rękę i pocałował.
Stali obok siebie. Patrzyła na niego czerwonymi oczami. Pochylił się jeszcze raz i zmierzał ustami ku jej twarzy.
Odsunęła go.
— Nie, nie trzeba.
— Bardzo panią przepraszam.

— Chciałabym tylko, żeby pan tutaj został. Może pan nawet zamieszkać na ydzień, dwa.
— Nie, jutro chyba wyjadę ze Lwowa.
— A widzenie z Tamarą?
— Jutro się rozstrzygnie. Jeśli trzeba będzie, zostanę dzień, dwa.
— Przez ten czas może pan mieszkać tutaj.
— Bardzo jestem pani wdzięczny, ale ja naprawdę już pójdę.
— Tak późno będzie pan wracał, tramwaju nie ma.
— Pójdę.
— Pan taki zmęczony, niech pan spojrzy do lustra, jaki pan blady.
— Pani też jest zmęczona.
— Ja się zaraz położę. A pan będzie drałował tak daleko.
— To nie jest bardzo daleko.
— Nie jest daleko? — Położyła mu ręce na piersi.
— No, trochę. — Przycisnął jej ręce swymi dłońmi.
Patrzyli na siebie. Henryk głupio się uśmiechał i coraz mocniej przyciskał ej ręce.
— Nie, nie trzeba! — Nelly potrząsnęła głową.
Objął ją jednym ramieniem jak do tańca i pochylił się. Uderzył go silny zaach bzu. Wciągnął go głęboko w płuca. Poczuł jej wargi na swoich. Przyciągął ją ku sobie. Ale Nelly oderwała usta. Henryk całował ją po twarzy. Nelly ysunęła się z jego objęć.
— Pościelę panu w drugim pokoju, dobrze?
— Dobrze.
— Już jest pościelone.
Henryk chciał otoczyć ją jeszcze raz ramieniem.
— Nie, nie! Niech pan idzie do drugiego pokoju. Jutro pogadamy o Tamarze.
Henryk spuścił oczy.
— Dobranoc pani.
— Przyjemnych marzeń.

*

Przebudził go dzwonek, który ostro dźwięczał tuż nad uchem. Był to telefon. ał na nocnym stoliku przy szerokim, małżeńskim łożu. Henryk sięgnął po uchawkę. Głos wydawał mu się znajomy. Męski głos w odpowiedzi na jego dezwanie się zamilkł, jakby się nad czymś zastanawiał, a po chwili znowu ıembrana zadźwięczała. Głos był teraz niespokojny i zdziwiony:
— Czy to mieszkanie państwa Kiczmal?
— Jak, proszę?
— Państwa Kiczmal.
— Zaraz, proszę pana, zaraz...
— Czy to numer 38-98?
— Tak jest. — Henryk ujrzał cyfrę na telefonie.
— A więc to mieszkanie państwa inżynierostwa Kiczmal?
— Ja tu jestem przypadkowo.
— O szóstej rano? Przypadkowo?
— Zdarza się.
— A czy jest pani Kornelia Kiczmal?

— Kornelia?... Zaraz zobaczę. Kornelia?
— Tak, Nelly.
— Ach, Nelly. Tak! Zaraz poproszę. Chwileczkę. Nelly jest w drugim pokoju.
Membrana odłożonej słuchawki wciąż gniewnie huczała. Henryk wciągnął spodnie i boso wyszedł na korytarz. Chciał zapukać do drzwi, ale Nelly wybiegła z całkiem innego pokoju i przytrzymując szlafrok na piersiach już mówiła do słuchawki:
— Ach to ty, Witoldzie! Co się stało? Piłsudski? Wątroby i żołądka? A nik nic nie wiedział. Kiedy? Kto słucha wtedy radia? O wpół do pierwszej w nocy? Nie, jeszcze nie spałam. To straszne. Co teraz będzie? Będzie inny... tak? To była jedna z największych postaci naszej historii. Tak! Co? Znasz jego głos? Mogę go poprosić do telefonu, pogadaj z nim. Nie wiesz? Wyjechał do Podkamienia w sprawach chmielu. Zostanie tam około dwóch tygodni... Ale dyrektor Filip wie... Tak, ty nie musisz wiedzieć... Po co? Po co masz przyjeżdżać teraz? Hallo! Hallo! — Wzruszyła ramionami. — Wariat rzucił słuchawkę. Niech się pan przygotuje na scenę zazdrości. On zaraz tutaj będzie.
— Natychmiast się wyniosę.
— Ma pan czas. Zjemy śniadanie.
— Znam ten głos. I on poznał też mój głos? Kto to jest?
— Witold Adler.
— Ach, rzeczywiście!
— Piłsudski umarł na raka. Wczoraj wieczorem. Co teraz będzie?
— Bo co? Umarł, to umarł. Jednego dyktatora mniej na świecie.
— Jacy wy jesteście okrutni!
— Nie chciałbym się tutaj spotkać z Adlerem.
— Teraz może się w Polsce zacząć rewolucja?
— Może.
— A ja jestem sama... Niech pan zamieszka tutaj, póki brat z żoną nie wróci z Podkamienia. Z widzeniem pańskim też będzie pan musiał trochę poczekać.
— Zdaje się.
— Trzymali wszystko w tajemnicy. Dlatego 17 marca nie było wojskowej parady, a mówili, że odwołana z powodu śniegu. — Wyobrażam sobie, co się teraz dzieje w Warszawie.
— Co się dzieje?
— Żałoba.
— Nie wszyscy żałują.
— Niestety. — W oczach Nelly pokazały się łzy. Odwróciła się i wyszła z sypialni.
Henryk wszedł do łazienki, umył się pod prysznicem. Gdy się ubierał, zadźwięczał dzwonek przy drzwiach. Witold widocznie już się zjawił. Wrócił do sypialni, włożył marynarkę i niepostrzeżenie wymknął się. Na stoliku, gdzie stał telefon, zostawił karteczkę: „Dziękuję za bezinteresowne zainteresowanie moją osobą. — Jarosz (a nie Jaracz!)".

*

Pani Gabriela przywitała go przytłumionym okrzykiem:
— Myślałam, że już pana aresztowano. O szóstej rano tutaj byli i szukali pana. Szczęście, że pan nie spał w domu. U pana dra Thiella też zrobili rewizję.

le jemu samemu nic nie zrobili. Wie pan, że marszałek zmarł. Osierocił całą Polskę. — Pani Gabriela przytknęła chusteczkę do ust, których nie zdążyła jeszcze uszminkować. — Radzę panu tutaj się nie zatrzymywać. Nie dlatego, żebym się obawiała. Ale dozorca może pana zadenuncjować. Rzeczywiście! Opłaciło się panu! Zawróciła panu głowę ta pannica! Najlepiej niech pan wraca do Oporca. Już pan jadł śniadanie? Dam panu herbaty.

Henryk zbiegł na dół do sklepiku spożywczego, żeby zadzwonić. Nakręcił numer 38-98.

— Hallo — odezwała się Nelly.

— Tu Jarosz, przyjmuję pani zaproszenie. Dziś wieczór przyjdę.

— Co się stało? Bo Witold też...

— Powiem pani osobiście.

— Niech pan przyjdzie już teraz, a nie wieczorem. Niech pan przyjdzie. Czekamy z Witoldem.

— Dobrze, tylko jeszcze zbiorę rzeczy.

Henryk wyszedł. Dygotały mu ręce. Przed nim stanął łysy szpicel.

— Pan pozwoli ze mną.

— Dokąd?

— Niedaleko stąd. Poznał mnie pan?

— Pan pozwoli mi zabrać ze sobą teczkę. Mieszkam w tym domu.

— Nie potrzeba panu, to tylko mała formalność. Zaraz pan wróci. Do kogo pan teraz dzwonił?

— Nigdzie nie dzwoniłem.

— Przepraszam pana, zdawało mi się. Pan będzie łaskaw wejść na sekundeczkę do bramy.

— Po co?

— No, wejdźmy na momencik. — Szpicel lekko pchnął go do środka.

W bramie stał policjant.

— Pan pokaże ręce — powiedział.

Szpicel szarpnął Henryka. Policjant trzymał błyszczące kajdanki.

ROZDZIAŁ DZIEWIĄTY

I

W „furdygarni" na Sapiehy miał nadzieję, że go wypuszczą. Całą noc wyła prostytutka, nigdy jeszcze nie słyszał takiego wycia. Nikt jej nie ruszał, a ona krzyczała jak oblana wrzątkiem. Dopiero gdy z trzaskiem otwierały się drzwi, rozlegało się klaskanie bitego ciała, zwłaszcza twarzy, robiło się cicho. Jakieś ciche pochlipywanie, jakaś cicha czkawka, a potem nagle wybuch ordynarnych wyzwisk. I znowu wycie, gdy strażnik wychodził z celi.

— Za co ciebie capnęli? — spytał leżący na pryczy olbrzym, który przybył drugiego dnia późnym wieczorem. Nie było żarówki, a od latarni w podwórzu miał zieloną twarz, chodź naprawdę był czarny jak Cygan.

— Za nic. — Henryk śledził w świetle księżyca każdy ruch podobnego do zwierzęcia olbrzyma. Kiedy go tylko wprowadzono, zażądał od Henryka papierosa.

— Handlowałeś krawatami?

— Tak. — Czy to ma znaczyć, że mordował przez zaduszenie? — Nie — chciał się Henryk wycofać, ale olbrzym przyjął już pierwszą odpowiedź. Pracując nad nową myślą, nic nie słyszał.

— To za dwadzieścia cztery godzin wyjdziesz. A jak wyjdziesz, to pójdziesz... — spojrzał na Henryka, machnął ręką, nie dokończył. Okrył się marynarką przez głowę, podłożył sobie herkulesowe ramię i po chwili zachrapał.

*

Po dwóch dniach o chlebie i czarnej kawie, po dwóch nocach nieprzespanych na deskach wywołano Henryka po nazwisku, sfotografowano w trzech pozach, wzięto odeń odciski palców każdego z osobna, potem obu dłoni i skutego odstawiono do Brygidek na Kazimierzowską. Szli z policjantem przez jasne ulice miasta. Ludzi patrzeli nań, jak on kiedyś na „karaimów", nacjonalistów ukraińskich, których wyprowadzano z „furdygarni" na Sapiechy ku radości przechodniów, wracających ze szkoły uczniów i urzędników. Lwowianie bronili się jak mogli. Teraz Henryk był jednym z wrogów.

Zielone mundury kręciły się po dziedzińcu i sklepionych korytarzach. Przez rozsuniętą jak w klatce cyrkowej kratę na podeście piętra szli parami więźniowie na spacer. Henryk poznał mężczyznę w szarym ubraniu, choć nie miał na sobie filcowego kapelusza ani okularów. Po paru dniach Zuckerkandel powiedział mu, że to towarzysz Tyszyk.

Towarzysz Zuckerkandel tylko przez chwilę się wahał, czy Henryk to nie ukraiński nacjonalista. Oprócz Zuckerkandla był jeszcze Haupt, krawiec z przejrzystym pseudem „Guzik", półanalfabeta; Zuckerkandel dawał mu lekcje historii. Dla „Guzika" dzieje dzieliły się na „przed wojną" i „po wojnie". Zuckerkandel, irytując się na nieuctwo towarzysza, prosił go, żeby dzielił okresy historyczne już raczej na „przed rewolucją" i „po rewolucji". Przynajmniej bardziej politycznie. Zuckerkandel i Haupt to była cała komuna celi. Kiedy Henryk znalazł się po raz pierwszy w celi 84, otoczyli go wszyscy więźniowie, każdy węsząc w nim swego. Pospolici od razu poznali, że to „cuwaks" polityczny. Wysoki chłopiec o smagłej, chłopskiej twarzy zwrócił się do Henryka po ukraińsku z czymś, czego nie rozumiał; Ukrainiec też się wycofał i przy drzwiach zostali tylko Zuckerkandel z Hauptem. Zuckerkandel, jeszcze niezupełnie pewny, ale coraz bardziej utwierdzający się, że to nowy towarzysz, wiódł Henryka za rękę w stronę nieposłanego łóżka z samym tylko siennikiem. Pomagał mu pełen radości. Wziął od nowego towarzysza koc, lnianą bieliznę, powłoczkę i prześcieradło, również z grubego lnu, cały tłumok zafasowany przez Henryka w administracji. Trzymano go tam kilka godzin, zapisano do księgi przyjęć, odebrano mu zegarek, pasek do spodni i pieniądze. Nie pozwolił się ostrzyc nulką. Do 84 klawis wpuścił go razem z kolacją. Cela miała trzy duże okna, widocznie był to refektarz, zanim klasztor Brygidek zamieniono na więzienie. Roiło się od współwięźniów i bardzo śmierdziało.

Zuckerkandel pukał na wszystkie strony z radosną nowiną o nowym towarzyszu. Ale gdy zaczęły napływać grypsy, Zuckerkandel przestał się radować. Grypsy czytał sam. Haupta wtajemniczał w ich treść bardzo ogólnikowo i na jego żądanie. Obaj więc przestali się cieszyć. Zuckerkandel dziwił się, że Henryk nie wiedział nawet o tym, że należy do sprawy Tyszyka i towarzyszy. Kto

jeszcze? Zuckerkandel nie wiedział. Henryk chciał napisać gryps do Tyszyka, ale Zuckerkandel na to nie pozwolił, sam załatwiał pocztę, posyłał „hołotę" i pisał grypsy. Na wolności też był technikiem i złapano go przy drukowaniu ulotek.

— Mówcie, o co wam się rozchodzi, a ja już napiszę, co potrzeba, do towarzysza Tyszyka — powiedział.

— Nic nie rozumiem. Nie wiem, dlaczego dołączono mnie do sprawy Tyszyka. Widziałem go jeden raz w życiu, przez jedną chwilę. Chcę go spytać, co to ma znaczyć. Może być, że dotyczy to sprawy Tamary Blumenthalówny.

Korespondencja między Zuckerkandlem a Tyszykiem trwała aż do chwili, kiedy wszyscy spotkali się w łaźni.

Na razie, aż do tego spotkania, Henryk i Tyszyk robili do siebie miny. Zdarzało się, że 84 wychodziła, gdy 72 wracała ze spaceru, ale nic z tego dla Henryka nie wynikało. Tyle że teraz dobrze znali się z widzenia.

W drodze do łaźni Henryk ujrzał kobietę za kratami. Cały VIII blok zalany był czerwcowym słońcem i więźniarka, z zamkniętymi oczami, opalała się. VIII zajmował południową stronę dziedzińca, oddzielonego wewnętrznym murem od II męskiego oddziału śledczego. Kobiety były więc odizolowane całkowicie. Elektryczny zegar wskazywał czwartą. Pod zegarem łukowaty prześwit otwierał perspektywę w głąb bujnego ogrodu warzywnego i owocowego sadu. Wśród zieleni, tchnącej z dala cieniem, uwijali się pospolici z polewaczkami. Kobieta za kratą na widok mężczyzn idących do łaźni krzyknęła przenikliwie, zamrugała powiekami, roześmiała się, dała sygnał innym kobietom. W oknach kobiecego skrzydła ukazały się naprzód ręce uczepione żelaznych prętów, potem skrzywione twarze piszczących, gwiżdżących, przekrzykujących się więźniarek. Klawis zagroził im palcem i krzyknął, żeby zeszły z okien.

Odpowiedziały mu piskliwym śmiechem, ale po chwili, przestraszone, znikły.

W łaźni kończyła się kąpać 72. Henryk ujrzał Tyszyka prychającego pod natryskiem. Zetknęli się przy szafkach na odzież, obaj nadzy. Tyszyk wycierał się grubym ręcznikiem, zaczął rozmawiać po ukraińsku, ale zaraz przeszedł na polski.

— Kto wy jesteście i dlaczego was dodali do naszej grupy oskarżonych? — spytał Tyszyk.

— Nie wiem. O to właśnie chciałem was spytać. Może dlatego, że szpicel widział mnie z wami i Sołtysikówną wtedy w cukierni, a potem na ulicy. Co z Sołtysikówną?

— Sołtysikówna też siedzi. Wzięli ją razem ze mną. Byliśmy na lokalu. To wy wiecie.

— Sołtysikówna wtedy znikła, nie wiedziałem gdzie.

— Jesteście w partii?

— Tak. Czy Blumenthalówna też jest w naszej sprawie oskarżona?

— Czy wy możecie podać dwóch partyjnych, którzy was znają jako partyjnego?

— Tak, ale w Oporcu. Tam zostałem wciągnięty do partii.

— Podajcie nazwisko tego, co was wciągnął, i dokładną datę. Nie, nie teraz. Napiszecie w grypsie do mnie. Z wami siedzi Zuckerkandel, to dobry towarzysz. On wam pomoże. On chętnie wam pomoże.

Henryk kiwnął głową.

— Do komuny należycie?

— Nie wiem. Nikt mi nic nie powiedział.
— Paczki dostajecie z domu?
— Nie.
— A z MORP-u?
— Też nie.
— Do komuny macie prawo należeć, wszystko jedno, czy jesteście partyjni, czy nie. Jakie jest wasze pseudo?
— Nie miałem jeszcze żadnego.
— Wybierzcie sobie.
— Może „Róża".
— To damskie; wy nie jesteście kobieta.
— Nie szkodzi.
— Nie szkodzi, to nie szkodzi. Może nawet lepsza konspiracja. I szyfr?
— Jaki?
— Szybko, bo już klawis na nas patrzy. Wybierzcie sobie jakieś zdanie. Pierwsza „stroczka" z *Kamienariw*. Znacie? Iwan Franko?
— Nie znam. To może z *Pana Tadeusza?*
— Litwo, Ojczyzno moja, ty jesteś jak zdrowie... — roześmiał się Tyszyk. — Jeszcze coś niecoś pamiętam ze szkoły. *Chaj bude!*
Przerwał im klawis:
— No, szlus, szlus! Randka skończona!
— „I pierwsza zwrotka jest skończona" — zaśpiewał złodziejaszek Zielony refren piosenki.
Zuckerkandel obserwował z daleka, jak Tyszyk rozmawiał z Jaroszem, i w cuchnącej, ciemnej łaźni ofiarował się Henrykowi namydlić mu plecy pod natryskiem. Jak to przewidział Tyszyk, starał się być mu jak najbardziej pomocny. A w ślad za nim „Guzik" też zmienił swój stosunek do towarzysza Jarosza na lepsze.
— Towarzyszu Jarosz — powiedział, kiedy wracali do celi — towarzysz Tyszyk to jeszcze za Kosiora i Baraby był okręgowcem w Łucku. Ja go znam.
— U towarzysza Tyszyka w górnej kieszonce marynarki podczas rewizji znaleziono stary bilet tramwajowy z Charkowa. Z tym więcej się wsypał niż przez prowokację. Tyszyk nam opowiadał, jak był na 84, jeszcze zanim was przyprowadzili. Jak jego wprowadzili do naszej celi, powiedział głośno: „Dobry wieczór, towarzysze!". Z wszystkimi się przywitał, z pospolitymi, tylko z Łabunem nie. O mało się raz nie pobili. Ten jemu powiedział: „Hitlerowski faszyst". A on jemu: „Moskiewski kat". A jak go przenosili na 72, to się z wszystkimi żegnał, tylko nie z ukraińskim faszystem. Pospolici z nim sympatyzowali. Każdy z nim musi sympatyzować. Rozmawiał z rakarzem Barańskim. Ten anarchistyczny typ — mówił Tyszyk — w innym ustroju, w Związku Sowieckim, mógł być maszynistą. To jest prawdziwy towarzysz. Ty widział jego marynarkę? — zwrócił się do Zuckerkandla. — Jak się spotkam z nim na świecie, zrobię mu poprawki. Tu feler, tam feler! Elegancki garniturek to najlepsza konspiracja.
Teraz Henryk sam pisywał grypsy do Tyszyka. Zuckerkandel przesyłał je „hołotą". Pokazał mu, jak się szyfruje listy. Pukanie szło Henrykowi ciężko. Po drugiej stronie ściany odpowiadały mu szybkie uderzenia ołówkiem lub pięścią, przekreślające jako niezrozumiałe wszystko, co Henryk wypukał.
— Dajcie, ja wam przepukam. O co wam się rozchodzi, towarzyszu? To wa-

sza dziewczyna? Jak tak, to się da zrobić przez pośmieciucha — uspokajał go Zuckerkandel. Za pół paczki „Średniego".

Henryk za pieniądze złożone w depozycie zamówił w kantynie tytoń, cukier, smalec. A po paru dniach przyszła na jego adres paczka również z tytoniem, cukrem i smalcem. Od kogo? Od pani Heleny? Była sobota, dzień, w którym wydają papier listowy, pióro i atrament. Henryk napisał do pani Heleny list, przepraszając za przykrości, na jakie ją naraził, za niepokój, który spowodował niezamierzonym zniknięciem. Liczył na jej dobroć i wyrozumiałość.

Poza tym w paczce był jeszcze boczek. Z tym poczekali aż do obiadu. Na zapach boczku zwróciły się w ich stronę nosy pospolitych. Zuckerkandel wrzucił do kaszy jaglanej członków komuny po kawałku smażonej z cebulką świniny.

Rakarz Barański mrugnął na Zielonego. Mały, krępy złodziejaszek pogwizdując zaczął krążyć wokół łóżka, na którym komuna jadła obiad, pościeliwszy na kocu czysty ręcznik.

— „I druga zwrotka jest skończona" — podśpiewywał mały doliniarz.

— Oj, niedobrze — szepnął Zuckerkandel. — Trza coś dać Barańskiemu. Coś z wałówki. Z wałówki musi się dać.

— Z jakiej racji? — oburzył się Henryk.

— Z tej racji, żeby w nocy nie zabrali nam całego worka z półki. Ze wszystkim.

— A ja bym mimo wszystko nie dał.

— „I trzecia zwrotka jest skończona" — śpiewał przez nos złodziejaszek.

— Nie znacie tutejszych zwyczajów: trzeba dać.

Zielony nagle przystanął przed łóżkiem.

— Żydek dobrze radzi — głową wskazał Zuckerkandla.

Pospolici czekali w milczeniu.

Zielony znowu zaczął gwizdać i spacerować po celi. Potem znowu się zatrzymał i stał bez słowa. Włożył ręce do kieszeni.

— Indyczka ci wystygnie, chodź zjeść — wołał go Barański.

— Chodź, befsztyk ci wystygnie, zostaw te komunistyczne hrabinie — mruknął Tomoń.

— Intyligencja w mordę j...na, tu nam przyszła nowe porządki robić. — Zielony wyciągnął ręce z kieszeni.

— Towarzyszu Jarosz — szepnął już teraz „Guzik". — Nie ma co, trza dać. Względy polityczne.

— Podczas akcji nam pomagają — szeptał z drugiej strony Zuckerkandel.

Henryk milczał, a Zuckerkandel dał Zielonemu garść cukru i kawał słoniny.

Przez chwilę Zielony trzymał to w obu rękach, jakby ważył. Nie ruszał się z miejsca.

Zuckerkandel spojrzał nań z boku. Pochylił się nad łyżką z jagłami. I znowu spojrzał na stojącego nad nim złodziejaszka.

— A boczek? — spytał Zielony.

Zuckerkandel odkroił kawałek boczku.

Zapach mięsa zmieszał się ze smrodem celi. Im większy był upał, tym bardziej mdlił odór kibla i potu. Do tego nie można się przyzwyczaić. Każdy powrót z półgodzinnego spaceru wszczyna smród na nowo. Najgorzej było przed snem, kiedy trwał długi, letni zmierzch. Pospolici leżeli z odrzuconymi kocami, w gatkach, bez koszul i prosili o bajki. Henryk streszczał im *Balladynę*.

— A to kurwa — oburzał się włamywacz Gaba.

Potem Tomoń wymyślał historie z własnego życia, np. o brylantach znalezionych u „hrabini" w sienniku. Migała śpiewał o kochance, która miała od Hersego strój. A Stefko zadawał pytania, jak powstał świat. Dziesięć lat temu siedział z prawdziwym komunistą. Nic nie zjadł, tylko się z wszystkimi dzielił. A wałówki dostawał od samej Stefci z Warszawy. To jest Sempołowskiej. On mu wszystko umiał przetłumaczyć. I kiedy wpada do mamra, zawsze myśli, że spotka tego prawdziwego komunistę.

— A jak się nazywał? — spytał „Guzik".

— Na imię mu było Bronisław, a nazwiska nie pamiętam.

— Na pewno jest tam u nich, u samego Stalina — powiedział włamywacz Gaba.

Henryk pomyślał, że to mógł być Thiell.

— Intyligiencja — zwrócił się Stefko do Henryka — Bóg jest, czy nie ma go?

— Nie ma — odparł Henryk.

— Religia to opium dla mas — poparł go Zuckerkandel.

— Robią tam samochody i traktory. A co będzie, jak każdy już będzie miał swój samochód i traktor? Co wtedy? Zamknie się fabryki? — odezwał się kasiarz Barański. Rakarz przysiadł na łóżku, opierając się łokciem o poduszkę.

Zrobiła się cisza. Pospolici czekali na odpowiedź.

— No? — tryumfował Barański.

— Nie warto sobie tym zaprzątać głowy — zdecydował się na odpowiedź Henryk.

— Łyku! Lepiej byś od razu zeznał, że nic nie kumekasz. — Barański znowu opadł na wznak, podłożył sobie pod głowę ręce. — Nic nie wicie, komunisty!

— *Komu jisty? Komu jisty je, ale komu robyty ne ma* — śmiał się nerwowo Łabun.

— E, ty tam karaim! Jeszcze nie kimasz? — Był to cienki głos Zielonego.

— Jeszcze daleko do tego, co pan mówi, panie Barański — zaczął „Guzik" — daleko, bardzo daleko. Nim tam każdy będzie miał auto, ho, ho! Żeby każdy tam miał parę butów, byłoby dobrze. Tak że pracy tam będzie dość jeszcze na sto lat. Nie trzeba się bać.

— Parę butów! — roześmiał się Tomoń, który opowiadał o brylantach „hrabini" — też mi bogactwo! Po to trzeba było tyle postawić *pod stienku?*

— Dajcie żyć jak kto chce. Nie trza żadnych bogactw, zapewniam was. Człowiekowi trzeba trochy wolności. Tak, panowie socjaliści. Trochy wolności. — Singalewicz dotychczas nie mieszał się nigdy do dyskusji. Pod słupem podtrzymującym sufit dawnego refektarza Brygidek leżały obok siebie dwa sienniki na wyglansowanej podłodze. Singalewicz nigdy nie chciał się przenosić na łóżko, gdy je który z wychodzących zwalniał, izolował się. Pospolici też go unikali. Tylko Zielony ze swoją kosą twarzyczką zaczepiał młodego bojka spod Sławska, cichego chłopca o smutnych, czarnych oczach, i pytał go, co słychać „tam w klubie buzerantów". — Trochy wolności — prosił Singalewicz.

Rozległy się chichoty.

— Możecie się śmiać — żalił się Singalewicz — szkoda waszego śmiechu, zapewniam was. Jeszcze nie powiedziane, kto jest zaraza, może właśnie ten, któren się śmieje.

— Ty zawsze siedział cicho — łagodził włamywacz Gaba — bez sztempa, k ten róży kwiat.
— Ja tylko tak udawał, że bez sztempa — podniósł nagle głos Singalewicz. — Ale nic. Ja mam czas, ja poczekam.
— Kogo ty nazwał zaraza? — Trójkątny pyszczek podniósł się nad łóżkiem. Singalewicz milczał.
— Kogo ty nazwał zaraza?
— Stul jadaczkę — łagodził Gaba.
— Ale kogo on nazwał zaraza? Mogę wiedzieć, czy nie mogę?
— A jak ciebie, to co? Ja sam by powiedział, jakby kto zapytał, że ty za- a — roześmiał się Gaba.
— On jeszcze zobaczy! W dupę j...ny! — Zielony pogroził pięścią słupowi dtrzymującemu sufit. — Niech on się do nas nie miesza. On nie kinder. a placu Solskich koka niech sprzedaje, ale do nas niech się nie obzywa. a nie jest lwowski kinder.
Zapanowała cisza. Zmrok gęstniał powoli.
— Karaim, zaspiwaj — przerwał milczenie Migała — ale jakiś fajny kałek. Nie mogli nam radion fundnąć na dobranoc, żeby grało? Zaspiwaj.
Łabun udawał, że śpi.
— Petlura, nie kimaj! Zaspiwaj: *„Sołowej! cioch, cioch!"*
— *Ne choczu.*
— Ta zaspiwaj! *Ne bud swynja!*
— *Ne budu!*
— Ty w „Masłosojuz" dymany! Ale Lwów odebrać *choczesz*?
— Zliź z niego — łagodził włamywacz Gaba — możesz sam zaśpiewać jakiś ugi, nie krótki, co jest ledwie na kamizelkę.
Migała zaczął nucić naprzód cicho, a potem coraz głośniej piosenkę o koance, która złodzieja zdradziła z porządnym i nosiła od Hersego strój.
Klawis uderzył kluczem o zamek.
— Spać!
Pierwszy zasypiał kasiarz Barański, a potem inni. Gdy robiło się całkiem mno, „Guzik" stawał przy wizyterce i pilnował oddziałowego klawisa, ckerkandel uderzał „berłem" o sufit i podłogę, wskakiwał na okno i obserwał strażnika kręcącego się po podwórzu.
— „Hołota"! — wykrzykiwał.
Powoli spuszczała się na sznurze poczta. Henryk chwytał ją haczykiem i przeągał przez oka siatki. Tą samą „hołotą" poczta szła na dół.

II

Pośmieciuch dawno otrzymał pół paczki „Średniego" i gryps na oddział kocy, ale nie przestawał kręcić głową, że nic nie ma, kiedy przychodził po ɔel rano i przed spaniem.
— Gdzie siedzi? — spytał Henryk zły.
— 32, pojedynka — odszepnął pośmieciuch.
— Izolowana jak szpieg — tłumaczył Zuckerkandel — albo członek Ceka. ezdrowo jest tak dużo myśleć w więzieniu o dziewczynie — zmrużył swe udnozielone oczy. — Za mało ci widać sypią saletry do zupy. Zajmij się

ogólnym samokształceniem. Ja nie mogłem dojść do matury. Mógłbyś z nami przerobić Bucharina. Mam go w sienniku. Zabierz się do jakiegoś referatu. Gdy Tyszyk tu siedział, nie próżnował ani chwili: albo czytał, albo pisał referaty.

Razem z grypsami przychodziły referaty. Odkąd wpadł Tyszyk, było ich coraz więcej. Dwa na tydzień. Do referatu *Chłopstwo rosyjskie a rewolucja socjalistyczna* z podtytułem: *Rola biedniaka, średniaka i kułaka oraz likwidacja kułactwa jako klasy* Tyszyk dołączył prośbę do Henryka o ewentualne uwagi. Referat był na 125 bibułkach. Samo odczytywanie zabrało parę godzin.

— Nic się na tym nie znam — przyznał się Henryk Zuckerkandlowi. — I tak też mu napiszę.

— Gdyby tak powiedział „Guzik" — szepnął Zuckerkandel jednym kącikiem warg, ale „Guzik" zdaje się usłyszał, gdyż uśmiechnął się i kiwnął kędzierzawą głową — to jeszcze, ale ty!

— A więc co mam mu napisać?

— Napiszcie, towarzyszu Jarosz — odezwał się „Guzik" — że referat jest dobry, ale ma jakieś braki.

— Jakie? — spytał Henryk.

— Jakie, to ja nie wiem. Ale napiszcie, że za mało o sytuacji naszej na Uzecie. Na pewno traficie. Tak się zawsze pisze i jest dobrze.

— Tak nie wolno — oburzył się Zuckerkandel — to jest sprawa ideologiczna!

— Zuckerkandel ma rację — poparł go Henryk.

— Zuckerkandel rację to może ma — zgadzał się „Guzik" — ale ja wiem jedno: rewolucja jest dobra, a kapitalizm jest zły. Reszta to dodatki.

— To za mało. Komunista musi być uzbrojony ideologicznie — powiedział Zuckerkandel.

— Jak się zacznie uzbrajać ideologicznie, ho, ho, to będzie jak z tymi autami, co mówił Barański. Nie doczekamy do końca i zaczną się kłótnie. A tak to ja wiem jedno i koniec. Dla proletariatu wystarczy mądrość na jednej nodze, jak się to mówi. To jest dobre, to jest złe i koniec. Do zrobienia rewolucji wystarczy. A filozofować będzie czas potem.

— To bardzo niesłusznie! — powiedział Zuckerkandel. — Macie antyintelligenckie odchylenie, towarzyszu Haupt. Z tym już dawno skończyliśmy. Proletariat musi wiedzieć, o co walczy. Bez ideologii nie może być rewolucyjnej świadomości mas. Marksizm pokazuje nam drogę. A najważniejsze teraz jest przekonać wahających się robotników, wyrwać ich spod wpływów organizacji reformistycznych i tak dalej, i tak dalej... Żeby masy nie okazały się nieprzygotowane, jak dojrzeje rewolucyjny kryzys.

— Niech ja już tylko trzymam przy rewolucyjnym kryzysie — „Guzik" machnął ręką — to już te, co się wahają, te masy, same przyłączą się do nas tak zawsze jest, gdy wybucha rewolucja.

— To luksemburgizm — powiedział Zuckerkandel — zdanie się na żywioł. Komunista prawdziwy nie czeka na to, co spadnie samo z nieba. Że ktoś sam się przyłączy, to teoria błędna, to luksemburgizm. A prawdziwy komunista jest za organizowaniem wystąpień masowych. Dlatego organizujemy manifestacje, strajki, protesty. Organizujemy walkę klasową, organizujemy walkę narod

wo-wyzwoleńczą. Należy umiejętnie łączyć walkę klas z walką narodowo-wyzwoleńczą, specjalnie tutaj, na Uzecie, gdzie szaleje pacyfikacja polskich band faszystowskich. A przede wszystkim, jak to powiedział towarzysz Dymitrow...

— Najważniejsza jest rzecz... — przerwał mu „Guzik".

— Najważniejsze jest — przerwał Zunckerkandel — żeby ideowo podciągnąć komunistów i robotników, najważniejsze jest organizować proletariat wielkich fabryk. Dąbrowa Górnicza, Łódź i tak dalej. Fabryki metalurgiczne, tam, gdzie nasze wpływy są jeszcze słabe, kolejarzy, tramwajarzy, podlegających wpływom PPS, ZZZ i tak dalej...

— Luksemburgizm... — „Guzik" starał się uspokoić Zuckerkandla. — Róża Luksemburg to była wielka głowa. Może ona nie chciała na całym świecie rewolucji? Od razu odchylenie antyinteligenckie, luksemburgizm!

— Najważniejsze jest — Zuckerkandel nie słuchał „Guzika" — przeniesienie linii partii do mas, to jest doprowadzenie do jednolitego frontu...

— Teraz już do frontu ludowego — poprawił go Henryk.

— Tak... — przyznał Zuckerkandel — słusznie, do frontu ludowego... Gdyby nie pepesiaki...

— Bundowcy i lewe peceki — dodał „Guzik".

— To znaczy kierownictwo, to byśmy dzisiaj inaczej wyglądali...

— Jeszcze w dwudziestym roku, gdyby Budionny połączył się w Niemczech z Kapede, nigdy by żaden Hitler nie przyszedł. Po Niemczech w Polsce zrobiono by rewolucję raz dwa. Ale co robić? — westchnął „Guzik". — Szczęście, że jest Związek Sowiecki. Ale najgorsi są bundowcy — przypomniał sobie.

— Luksemburg to wielka głowa, jak wy mówicie, słusznie, ale luksemburgizm? — Zuckerkandel spojrzał na „Guzika". — Trocki, można powiedzieć, też był wielki człowiek. Ale trockizm? Można być nieprzeciętną indywidualnością, przy tym renegatem, kontrrewolucjonistą. Tak jak Trocki, który chciał rozpętać wojnę, aby zniszczyć Związek Sowiecki.

— W to nie wierzę — powiedział Henryk.

— Za takie powiedzenie wyrzuca się z partii. — Zuckerkandel miał bladą twarz.

— Za takie pytanie?

— Z naszej komórki wyrzucono jednego gościa, który uważał, że Stalin robi wszystko, co Trocki zalecał, a samego Trockiego wygnał. I rzeczywiście okazało się, że kolportował trockistowskie ulotki, biuletyn opozycji. Trockistów się nie wsadza. Przeciwnie, ich policja ochrania i popiera. Kiedy jakiś partyjnik chce się wykręcić od roboty, bo stchórzył, staje się trockistą. Że niby jeszcze wciąż jest rewolucjonistą, może jeszcze większym od innych, i przy tym nie ma się czego bać.

— A ja bym się policji mniej bał niż własnych towarzyszy. W ulotkach piszą, że ty renegat, zdrajca, faszysta. Twoja dziewczyna plunie na ciebie, wszyscy się odwracają jak od zarazy. Już lepiej siedzieć we więzieniu. — „Guzik" roześmiał się.

— Jednym słowem — zakończył dyskusję Henryk — piszemy do Tyszyka, że referat jest dobry, tylko ma pewne braki.

„Guzik" uderzył Henryka po ramieniu.

*

Razem z referatem o chłopstwie rosyjskim przyszedł okólnik o zbliżającej się akcji całego więzienia jako koniecznym odporze przeciw atakowi administracji na prawa politycznych. Akcja obejmie zarówno odsiadujących wyrok, których sprawa dotyczy bezpośrednio — idzie bowiem o próbę umundurowania ich, o pierwszy krok zrównania politycznych z pospolitymi — jak też i przebywających w śledztwie. Do akcji należy być przygotowanym w każdej chwili. Na VIII-ym towarzysze siedzą już od dwudziestu dni nago w celi, zabrano im odzież osobistą, zaś mundury kryminalne codziennie wyrzucane są przez nich na korytarz. Ale wkrótce zaczną się chłodne wieczory wrześniowe, a potem słota, zimno i mróz. Walkę trzeba więc stoczyć przed nastaniem jesieni.

Tylko jeden „Guzik", stary partyjnik, wiedział, jak wygląda akcja więzienna.

— Najważniejsza jest rzecz, żeby się nie załamać — wykładał krawiec. — Administracja tylko na to czeka. Kiedy my zaczęli strajk głodowy na wiosnę w 31-szym w Płocku, bo dawali nam kapuśniak ze zgniłej kapusty, bałem się masakry...

— Akcja zawsze kończy się masakrą — przerwał Zuckerkandel.

— Jak jest masakra, to trzeba krzyczeć. Nie jak jest masakra, bo wtedy już za późno, ale zanim jeszcze rzucą się do bicia. Trzeba krzyczeć jak najgłośniej. Administracja boi się, gdy się krzyczy, zaraz na świecie ruch, piszą gazety zagraniczne i prokurator musi się wmieszać. Zacznie się kontrol, po co administracji to potrzebne? Jak dziura w głowie.

III

„Już tyle czasu minęło — pisała pani Helena w odpowiedzi na list Henryka — odkąd Pan na jeden dzień wyjechał do Lwowa. List od Pana leżał przez dwa miesiące w kancelarii, nie wiem z czyjej winy, mundantki czy męża, było to przykre niedopatrzenie, że nie został mi od razu przesłany do Zełemianki. U nas mimo monotonii małego miasteczka szybko mijają miesiące. Jak wolno zapewne płynie czas jednego dnia w zamkniętej przestrzeni czterech ścian; nie wyobrażam sobie życia pod ryglem. Godziny zapewne dłużą się w nieskończoność. Chyba sen tylko, wymykający się spod władzy rzeczywistości, wraca do ludzkiej normy. Bardzo mi Pana żal, Panie Henryku! Nie ma większego cierpienia, jak być pozbawionym tej minimalnej wolności, ograniczonej przez samą przyrodę. Czyż małe jest ograniczenie wolności przez siły pozaludzkie? Po cóż więc ludzie sami ją nawzajem sobie jeszcze bardziej uszczuplają? (Kilka zdań zamazanych tuszem przez cenzurę.) Wierzę jednak, że ludzkość zrozumie w końcu tę prostą prawdę. Wierzę, że życie stanie się lepsze i piękniejsze. Człowiek jest dobry, jak to już powiedział Leonhard Frank. Czy droga do szczęśliwości prowadzi przez zadawanie, obojętne z czyjej strony, gwałtu, bardzo wątpię. Nikogo jednak nie potępiam. Nie mam do tego prawa. Ale... *trève de la philosophie. Retournons à nos moutons.*

A więc wróciliśmy przedwczoraj z Ryśkiem po dwóch miesiącach wakacji. Spędziliśmy je w naszej uroczej, ale wciąż tej samej Zełemiance, którą Pan też zresztą dobrze zna. Za parę dni początek roku szkolnego. Zapach września,

łkniejące liście, szybko zapadające wieczory, pełne uczniowskiego gwaru oświetlonych już sklepach z przyborami szkolnymi, przypominają mi drże- e serca głupiutkiej uczennicy gimnazjum Strzałkowskiej na Zielonej. Jakby było wczoraj! Czas młodości jest najdłuższy, gdyż ciągnie się za nami przez łe życie — we wspomnieniach tylko, niestety, i uczuciach. W Zełemiance ieliśmy przykrość, która może kogo ucieszy. Dlatego o tym piszę. Miejscowi łopi zatrudnieni w tartaku, zwolnieni z pracy, nie wiem czemu, wybili szyby posterunku policji, a przy sposobności również w naszej willi. Wołali przy m po rusku o takie rzeczy, których spełnienie, moim zdaniem, wcale nie żyłoby im w nędzy. Ślepa nienawiść jest zatrważająca. Tym razem dotkli- ej niż dotychczas odczułam, jak bardzo własność, posiadanie, ogranicza naszą olność; gdyby nie nasza nieszczęsna willa, spędzalibyśmy wakacje w okoli- ch Czarnohory lub nad morzem. Wolni są tylko ci, co nic nie posiadają.

Mój starszy brat, Filip, zainteresował się Pańskim losem, a młodszy, Witold, e może ukryć zdumienia. Wszyscy zresztą jesteśmy pewni, że jest Pan ofiarą omyłki, która prędzej czy później się wyjaśni, i wróci Pan do Ryśka.

Nie wiem, o jakiej Pan przesyłce wspomina w swym liście, nie mnie ięc należy się podziękowanie. Jeśli Pan nikogo z bliźnich o to nie podejrze- a, to — jak mnie poinformowano w sferach adwokackich — może to być czka od Pani Stefanii Sempołowskiej z Warszawy, znanej opiekunki eźniów politycznych. Równocześnie z listem pozwoliłam sobie przesłać Panu czuszkę z drobiazgami, które może Panu się przydadzą. Poza tym, wobec liżających się chłodów, przesyłam również ciepłą bieliznę, palto, szalik, apkę i skarpetki. Wyliczam to wszystko, aby nic się nie zagubiło. O ile sobie zypominam, wyjechał Pan wtedy „na blanc". Otrzymałam też kartę od ni Gabrieli Darowskiej z zapytaniem, czy może przesłać Pańskie rzeczy adres podany w Oporcu. Nie wiem, czy Pan sobie tego życzy. Odwiedził nie też Pański ojczym, zaniepokojony Pańskim zniknięciem. Przyniósł też t z Kongo rozpieczętowany i w takim stanie też go Panu załączam.

Chciałabym bardzo wiedzieć, jak się Pan czuje. Jak Pan spędza dni w za- knięciu? Czy może Pan czytać? Chętnie wysłałabym Panu kilka nowych, kawych książek. Dużo się ostatnio mówi o powieści nieznanego mi autora ancuskiego, André Malraux, *La condition humaine*. Witold jest nią oczaro- ony. Prześlę ją Panu, jeśli to będzie możliwe, choć nie jest ona w moim guście. Wydaje mi się, że ona w ogóle nie jest w guście literatury francuskiej. o nie jest ani Romain Rolland, ani André Gide, ani nawet Anatol France. z dziw mnie bierze, kiedy słucham tych pochwał. Dlaczego tak jest w pew- ch kołach i nie tylko tam zresztą, że wystarczy, by ktoś znaczny pochwalił, już za nim jak za panią matką wszyscy chórem to samo powtarzają, starają prześcignąć w superlatywach, chociaż mam podejrzenie, że nawet w środo- skach o wspólnych poglądach politycznych istnieją niuanse w sprawach aku estetycznego. Wygląda to na istnienie jakiegoś niepisanego, ale obowią- jącego prawa. Prawda? Mówią też wiele o nowej powieści Wandy Wasilew- iej, tytuł wyleciał mi z pamięci. Nic o tej książce, niestety, powiedzieć nie ogę, gdyż jej na razie nie czytałam. Coraz więcej ukazuje się przekładów literatury rosyjskiej. Trzeba przyznać, że cieszą się one ogromnym powodze- em. Również filmy tej samej proweniencji, co świetny obraz *Bezdomni*, ścią- ją tłumy widzów do sal kinowych, znacznie więcej niż sfilmowane rewie

amerykańskie, nie mówiąc już o bzdurnych komediach polskich z Dymszą cz tragediach z Jadwigą Smosarską.

Straszny ostatnio przeżyliśmy wstrząs. Przybył do Lwowa daleki nasz kuzy z całą rodziną, wygnany z Lipska. Podzielił on los wielu setek innych podob nych nieszczęśliwców, którzy wyemigrowali do Niemiec jeszcze przed wojn Mój krewny z trudem mówi po polsku, a jego żona i dzieci w ogóle naszeg języka nie znają. Wciąż nie mogą zrozumieć, co się stało, i żyją jak w koszmar nym śnie. W najkoszmarniejszych zresztą snach trudno było przewidzieć, ż w jednym z najkulturalniejszych krajów może dojść do takiego zdziczeni Najmniej mi żal ich majątku, o którym nie przestają wspominać, a który zo stawili na łaskę hitlerowców, ale nie mogę pojąć, że pewnego pięknego po ranku człowiek zostaje wyrzucony z własnego domu, z własnej, choć przy branej ojczyzny. Jest to okrutne. Od tego czasu nurtują nas niespokojne myśl a przyszłość wydaje się coraz bardziej niepewna.

Tyle kartek już zapisanych, a ja wciąż nie zdążyłam spytać o to, co uważa u Pana za najważniejsze: czy Pan pisze? Czy ma Pan ku temu odpowiec nie warunki? Sądzę, że tym razem Witold inaczej by się do Pana odniós Starszy mój brat, Filip, wspomniał o tomiku Ronsarda, pożyczonym Pan a ponieważ jest on bardziej niż ja przywiązany do własności, zapytuje, cz nie mógłby mu go Pan w jakiś sposób zwrócić.

Kończąc ten przydługi list, chciałabym Panu przypomnieć ostatni akor *Jana Krzysztofa*, którego Pan niegdyś tak gorąco pokochał, choć nie wiem, cz trwa Pan jeszcze przy tym uczuciu, nie wiem, czy dzisiejsza młodzież je w ogóle trwała w uczuciach, poza tym wszak Pan odszedł od tego świata wie kiej wyrozumiałości, dobroci ludzkiej, od tego świata, który mija, ustępuj przed światem gwałtu i przemocy, krwi i nienawiści ludzkiej... W dzisiejszyc czasach, kiedy człowiek nie jest pewien jutra, czy jedni nie wybiją szyb w jeg własnym domu, a drudzy nie wygnają go z własnego domu, wracam do Romai Rollanda, aby zaczerpnąć wiarę w człowieka i przyszłość. Otóż czy pamięt Pan ten akord końcowy z świętym Krzysztofem, dźwigającym Dzieciątko n ramieniu? Św. Krzysztof przechodzi przez rzekę, Jezusik mu ciąży, wszysc stojący na brzegu mówią, że nie dojdzie, ale on wreszcie czuje pod stopą twa dy grunt i mówi:

— Jesteśmy u celu. Jak ty mi ciążysz! Dziecię, kto jesteś?
A Dziecko rzekło:
— Ja jestem dniem, który ma się narodzić."

Wuj Gustaw zapowiadał w liście, który pani Helena dołączyła, swój powr do kraju na Boże Narodzenie. Skarżył się siostrze na ciężkie warunki w k palni, choć jego zarobek jest kilkakrotnie wyższy od zarobku zatrudnionyc z nim razem Murzynów. Pozwoli mu to kupić domek z ogródkiem gdzieś ni daleko rzeki, w Oporcu, gdzie wszyscy razem zamieszkają i będą mogli ży spokojnie, gdyż zostaną mu jeszcze pieniądze na założenie warsztatu ślusa skiego.

*

Pani Helenie odpowiedział w najbliższą sobotę. List do wujka postanowił pisać na drugą sobotę. Minęło kilka sobót, ale Henryk wciąż odkładał chwilę wiadomienia o śmierci matki. A potem zaczęła się akcja, podczas której nie rzyjmowano paczek, nie oddawano poczty ani nie pozwalano pisać listów.

IV

Klawis po wieczornym opukiwaniu krat młotkiem zapowiedział, że od dzi- aj komuniści są zobowiązani wstawać podczas modlitwy. Mogą się nie modlić, e stać muszą.

Zarządzenie administracji było znane od rana. Parter powiadomił towarzy- y podczas spaceru. Wasyl z ostatniej celi na dole rzucał przez okno po dwa, zy wyrazy za każdym okrążeniem podwórka. Po powrocie ze spaceru ude- eniem klucza o zamek klawis płoszył pukających. Raz nawet otworzył celę , ale Zuckerkandel zdążył odskoczyć od ściany. To z jednej, to z drugiej rony przywoływał do ściany sygnał i po całym piętrze szedł telegram:

K... O... M... U... N... I... S... C... I... — N... I... E... — W... S... T... A... J... A... — .. A... Z... D... A... — C... E... L... A... — M... A... — D... E... L... E... .. A... T... A...

Podczas rozlewania kawy do kubków krępy klawis Markiefka, gdy przyszła olej na Zuckerkandla, powiedział:

— Niech Zuckerkandel uważa, żeby tutaj nie było po kolacji żadnej chryi, k się zacznie apel.

Dzień już był krótki i paliły się żarówki w celi i na korytarzu, kiedy naturka więziennej kapliczki zadzwoniła na Anioł Pański. Zegar więzien- wybił szóstą. Klawis szybkim kroczkiem przebiegł korytarz od jednej celi drugiej. Uderzał w dębowe drzwi na apel.

Z więziennej kapliczki płynął wieczorny śpiew modlitwy. Pospolici wstali, wet rakarz Barański, leżący dniem i nocą na łóżku. Ale modlił się tylko sienniku pod słupem bojko spod Sławska, sąsiad Singalewicza, i nacjona- ta ukraiński, Łabun. Łabun wpadł w kontemplację, pochylił głowę, splótł e na piersiach, otwierał i zamykał omdlewające oczy.

Pospolici palili, rozmawiali ze sobą, pokpiwali z komunistów siedzących łóżkach i zagłębionych w czytaniu gazet. Nawet „Guzik" trzymał w ręce *azetę Polską*" i powoli poruszał wargami.

— Jakby coś — szepnął Zuckerkandel — to ja jestem delegatem celi.

— Ta wstawajcie jeden z drugim — odezwał się włamywacz Gaba — przez ie głupstwo czy warto?

Zagłębieni w gazecie wszyscy trzej udawali, że nie słyszą, ale po chwili ckerkandel jednak się odezwał:

— To nie głupstwo — powiedział.

— A co, jak nie głupstwo? Komu to zaszkodzi trochę postać?

— To atak na nasze prawa.

Włamywacz zaklął i Zuckerkandel już nie musiał nic odpowiedzieć.

Modlitwa i śpiew trwały bez końca. W korytarzu trzaskały otwierane i za mykane drzwi. Oprócz kroczku Markiefki były jeszcze inne. Gdy klawis otwie rał celę, słychać było jego głośny krzyk. Krzyk był coraz bliższy.

Zabrzęczały klucze, skrzypnęły w zamku. W otwartych drzwiach stał wy soki, chudy aspirant, a za nim, z boku trochę, klawis.

— Wstać! — krzyknął Markiefka.

— Nie! — szepnął Zuckerkandel.

— Wstać! Na baczność przed panem aspirantem!

Siedzieli z utkwionym w gazecie wzrokiem.

Markiefka podbiegł, trzęsły mu się policzki.

— Słyszycie? Natychmiast wstać! Na baczność przed panem aspirantem!

— Jako delegat celi — głos Zuckerkandla załamał się — jako dele...

— Milczeć! Nie ma żadnego delegata celi!

— Jako delegat celi oświadczam, że jesteśmy niewierzący i jako tacy...

— Milczeć! Nie gadać! Na baczność przed panem aspirantem! Podcza modlitwy nie wolno gadać!

— Jako delegat...

— Milczeć! Wstać! Na baczność przed panem aspirantem!

Zuckerkandel utkwił wzrok w gazecie. Henryk i „Guzik" zrobili to samo.

— Więzień Zuckerkandel, natychmiast wstać! — Klawis tupnął nogą.

Zuckerkandel siedział i czytał.

— Rozkazuję! — wrzeszczał klawis.

— Ja nie jestem żołnierzem! — odparł Zuckerkandel.

— Natychmiast wyjść z celi! — krzyczał klawis.

— To tak — zgodził się Zuckerkandel — ale do modlitwy stać, to nie.

— Milczeć i natychmiast wyjść z celi!

Zuckerkandel wstał i ruszył ku drzwiom.

— Panie oddziałowy! — odezwał się aspirant.

— Rozkaz, panie aspirancie! — Markiefka wyprężył się.

— Nie tego, tylko tego — aspirant ruchem rękawiczki pokazał Henryk

— Więzień Jarosz, wstać i wyjść z celi. Więzień Zuckerkandel, wróć! Wi zień Jarosz, stanąć przed drzwiami, na korytarzu i z nikim nie rozmawiać!

Przed celą 83 stał Blaser w jasnej marynarce.

— Was też wybrali? — uśmiechnął się Henryk. Trzęsły się pod nim k lana. — To z wami zawsze pukałem?

Klawis przepuścił przed siebie aspiranta. Otwierał drzwi innych cel i ob na chwilę znikali. Powtarzał się ten sam krzyk Markiefki. Śpiew wieczorn modlitwy donosił się z kapliczki, choć obchód korytarza już się skończył.

Eskortowano ich na dół. Na pierwszym piętrze dołączyła się grupa, wśr której Henryk poznał wysoką sylwetkę Tyszyka. Parami zeszli na dziedzinie Markiefka pokazywał drogę.

— Prowadzą nas do kościoła — powiedział ktoś, gdy skierowali się w str nę kapliczki.

— Ta gdzie tam! — odezwał się drugi — do karca.

— Nie rozmawiać! — krzyczeli klawisy.

Pod kapliczką zeszli w dół schodkami jak do piwnicy. Powiało wilgoci moczem i stęchlizną. Betonowa posadzka dudniła. Nigdzie nie było szpar światła, nigdzie nie było szczeliny w piwnicy bez okienka. Ciemność jeszc

ardziej zgęstniała, kiedy zatrzaśnięto za nimi żelazne drzwi. Orientowano ię według jasnej marynarki Blasera z 83-ej. On też miał zapałki.

*

— Chcą nas sprowokować — odezwał się Blaser — a potem masakra.
— Bez paniki, towarzysze, zbierzmy paliwo.
— Słusznie, bez paniki. Ja też daleki jestem od paniki. — Blaser potarł apałkę.
Ciemnica była sklepiona. Wszyscy utkwili wzrok w mocnym płomieniu. Sie-'zieli na betonie, niektórzy podłożyli sobie marynarki. W stronę towarzysza, :tóry powiedział: „Bez paniki", wyciągnęły się ręce ze szczyptami tytoniu, wygrabionymi z kieszeni, zmięte bibułki, luźne zapałki. Płomień zgasł. To-varzysz Blaser w jasnej marynarce trzymał w palcach żarzące się drewienko, lopóki nie poczerwieniało, wygasło i znikło.
— Kto z was nie pali?
— Ja — Henryk poznał głos Tyszyka.
— I ja — dodał Henryk.
— To znaczy, dwaj niepalący. Tyż dobrze na złe czasy. Ale reszta palący. Policzcie, ilu nas jest.
— Razem szesnaście.
— Mniej dwa to czternaście. Mogą nas trzymać dwa tygodnie. Palić się będzie jednego na czternaście co godzina. To nam wystarczy, bo tłustego jedzenia utaj nie będzie. Raz na dzień chleb i czarna lura. Jak na „furdygarni".
— Cholera — roześmiał się ktoś.
— Wybieramy delegata karca.
— Proponuję właśnie was, towarzyszu. — Był to głos Tyszyka.
— Dobra — zgodziły się głosy.
Henryk ruszył w stronę głosu Tyszyka i usiadł obok niego. Tyszyk poznał o w ciemności. Poklepał go po ramieniu.
— Jak tam? — spytał. — Jak tam „Róża"?
— Nic od niej nie dostałem — powiedział Henryk.
— Od kogo? Od niej?
— Od Tamary Blumenthal.
— A! — wykrzyknął Tyszyk. — Teraz wszystko jasne — szepnął Henrykowi lo ucha. — A więc wybieramy delegata karcu. Proponowałem towarzysza.
— Steina — podpowiedział ktoś.
— No, pewnie, że Steina. Z 75-ej. Prawda?
— Tak, towarzyszu Tyszyk.
— A więc, kto za towarzyszem Steinem?
— Ja.
— Ja.
— Ja.
— No, wszyscy — zadecydował Tyszyk.
— Wszyscy.
— Dziękuję towarzyszom za wybór na delegata karca. Z paliwem skończone. Następna sprawa... Tak! Ale jako delegat karca nie będę mógł trzymać rzy sobie tytoniu. Mogą mnie zabrać stąd i zrewidować. Proponuję was — Stein pokazał na białą marynarkę. — Schowajcie tytoń u siebie. Ołówek kto ma?

— Ja mam — odezwał się Blaser chowając tytoń do kieszeni.

— I ja mam — odezwały się głosy.

— No, to fajno. Każdy trzyma przy sobie. To wszystko. Teraz przechodzimy do dyskusji nad sytuacją. Kto prosi o głos?

— Sądzę, że należy zastanowić się nad sytuacją — zaczął Tyszyk po ukraińsku, ale zaraz przeszedł na język polski. — Administracja narzuciła nam walkę w celu rozbicia jedności więźniów komunistycznych i podziału na tych, co już odsiadują wyrok, i tych, co znajdują się jeszcze w śledztwie. Chcieliśmy poprzeć walkę naszych towarzyszy przeciw umundurowaniu. Towarzysze z wyrokiem siedzą nago po celach nie chcąc przyjąć kryminalnych mundurów mających ich zrównać z więźniami pospolitymi. Ani chłód, ani groźby administracji, ani perspektywa masakry nie mogą złamać ich bolszewickiego ducha. Postanowili walczyć aż do zwycięstwa ostatecznego. Mieliśmy ich poprzeć akcją protestacyjną, odmową wyjścia na spacer, golenia się, przyjmowania paczek, do częściowej głodówki włącznie. Ale ostatni punkt odpadł, gdyż kierownictwo nasze sprzeciwia się kategorycznie stosowaniu głodówek, wyniszczających fizycznie naszych towarzyszy. Zakaz głodówek istnieje w skali krajowej. Otóż administracja ubiegła nas tym stawaniem do modlitwy, gdyż wszelka nasza akcja będzie uważana zá walkę przeciw stawaniu do modlitwy. Dotyczy to bowiem tylko nas, a nie towarzyszy z wyrokiem. My siedzimy w celach mieszanych razem z pospolitymi i nacjonalistami ukraińskimi, stającymi do modlitwy, administracja może więc użyć argumentu, że obrażamy uczucia wierzących. Jaka więc powinna być nasza taktyka? Musimy się nad tym wspólnie zastanowić. Moim zdaniem musimy jasno i wyraźnie protestować przeciw zamachom na prawa politycznych więźniów w ogóle, musimy jasno i wyraźnie wystąpić wobec...

— W naszej celi — odezwał się ktoś — jeden pospolity powiedział, żeby stawać, bo nie ma sensu...

— W mojej też — powiedział Henryk.

— Jak długo jesteście w partii? — spytał Tyszyk.

— Od 1929 roku.

— Otóż nie dziwię się towarzyszowi Jaroszowi, który jest członkiem partii od niedawna. Ale wy, robotnik?

— Tak.

— Robotnik z takim stażem? Muszę powiedzieć, że się wam dziwię, towarzyszu Mysiak. Mieliście już na pewno nie jedną opowiedzialną funkcję. W jesteście oficerem armii proletariackiej. Oficer musi wiedzieć, jak należy poprowadzić żołnierzy. Komunista, członek partii, nie ocenia sytuacji według opinii elementów kryminalnych...

— Ja się wcale nie wzorowałem na elementach...

— Zdeklasowanych, anarchistycznych. W Związku Sowieckim dyktatura proletariatu stara się wychować złodziei i w ogóle elementy aspołeczne na ludzi oddanych budownictwu socjalistycznemu. Znacie historię Biełomorkanału. Setki tysięcy wykolejeńców aktywnie włączyło się do procesu budownictwa socjalistycznego. Wczorajsi zbrodniarze otrzymali order Lenina... Państwo socjalistyczne stwarza warunki wykluczające bezrobocie i nędzę, a tym samym złodziejstwo, prostytucję, wykluczające kryzys gospodarczy, a tym samym wzrost przestępstw kryminalnych, jak to się dzieje w ustroju kapitalistycz

ym. Przestępca kryminalny w ustroju kapitalistycznym nie jest naszym wrogiem, ale też musimy zdecydowanie się odciąć od...

— Ja tylko tak powiedziałem...

— Członek partii nie może mówić „tylko tak" — Tyszyk uśmiechnął się — *inaj bude!* Może troszkę przesadziłem, za mało okazałem bolszewickiego samopanowania i krytycyzmu. Ale z drugiej strony nie trzeba zapominać, że należy jak oka w głowie strzec czystości ideologicznej. Wróg stara się wcisnąć do najmniejszej szczeliny. Żyjemy w otoczeniu wrogim jawnej, faszystowskiej wołoczy i zamaskowanej prowokacji.

— Właśnie — podchwycił Blaser — powiedziałem, że chcą nas sprowokować, potem masakra...

— Nie gadaj głupstw! Nie widzisz, że nie o takiej prowokacji towarzysz Tyszyk mówi — złościł się delegat karcu, Stein.

— Wiem, wiem, sam wpadłem przez prowoka.

— Wszyscy wpadliśmy przez prowokację. Nie ma wsypy bez prowoka. Spiegel i Herzman w procesie świętojurskim, Kozak w procesie łuckim. Prowokator wciska się nawet do najwyższych instancji. Czasem mija dziesięć lat, zanim taki skurwysyn się zdemaskuje.

— Czy nie ma na to rady? — spytał cicho Henryk.

— W nielegalnych warunkach nie ma — odpowiedział głośno Tyszyk. — Mały prowok to głupstwo. Ale taki Żarski i Sochacki albo Kosior i Baraba czy Szumski.

— Ale czy nie mogą się wydarzyć pomyłki? — spytał Henryk.

— Z tobą pogadam oddzielnie później — szepnął mu Tyszyk na ucho.

— Tak — podchwycił ktoś. — Czy nie mogą być pomyłki? Ja sądzę, że nie tylko mogą być, ale bywają.

— Kto wy jesteście? — spytał delegat karcu, Stein.

— Goldberg z 82-ej.

— Ach, to wy! — ucieszył się Tyszyk — wasza krytyka referatu o chłopstwie rosyjskim, o jego roli w różnych etapach walki rewolucyjnej była bardzo, jakby to powiedzieć... ale trochę z pozycji lewicowego odchylenia. Może jeszcze wrócimy do tego tematu... A jeśli idzie o pomyłki w sprawach prowokacji, która jest nieodłącznym zjawiskiem nielegalności, to oczywista są one możliwe. O tym się zgadzam. Ale komu jest potrzebna taka dyskusja? I do czego ona ma prowadzić? Czy nie uważacie takiej dyskusji za scholastyczne dociekania? A może towarzysz Goldberg ma jakieś konkretne przykłady?

Goldberg milczał.

— A więc? — Tyszyk czekał. Potem znowu zaczął głosem ciepłym i przekonywającym. — Czy myślicie, towarzyszu Goldberg, że jeśli nawet zachodzi pomyłka, to ostatecznie partia prędzej czy później tego nie wykryje? Może się pomylić niższa instancja, ale im wyższa, tym trudniej o pomyłkę. Zanim partia wydaje wyrok, przeprowadza bardzo dokładne badanie. Może się pomylić człowiek, ale nie partia. Bolszewicka partia!

— Powiedzieliście przedtem, towarzyszu Tyszyk, że Kosior i Baraba, że Szumski byli prowokatorami — przerwał swoje milczenie Goldberg. — O ile wiem, zostali oni uznani za nacjonalistów, a nie prowokatorów.

— Różnica jest tylko w nomenklaturze. Treść jest ta sama. Nacjonalizm ukraiński, jak zresztą każdy inny, jest jedną z form prowokacji. U was w celi

na pewno siedzi jakiś ukraiński nacjonalista, ukraińsko-niemiecki faszysta. Czy burżuazja ukraińska nie idzie we wspólnym froncie z burżuazją polską w walce ze Związkiem Sowieckim i komunistami? Tyle jest form prowokacji, ile politycznych form zwalczania Związku Sowieckiego, pierwszego i jedynego państwa proletariackiego, zagrożonego permanentnie przez międzynarodowy imperializm i faszyzm. Związkowi Sowieckiemu nie wolno powtórzyć błędów Komuny Paryskiej! On musi wszelką zdradę dusić w zarodku. Zgadzacie się z tym, towarzyszu Goldberg?

— No tak, ale... — bąknął Goldberg.

— Ale co? — pytał Tyszyk.

— Trudno dawnych towarzyszy, oddanych partii, nazywać prowokatorami...

— Gdybyście choć raz przeżyli partzebranie na sowieckiej fabryce, kiedy przeprowadza się czystkę, tobyście widzieli, jaką nienawiść wśród robotników budzą dawni towarzysze oddani partii, jak wy mówicie, zamaskowany białogwardyjski oficer albo inna jaka kontra, żyjąca pod przybranym nazwiskiem... Być pobłażliwym wobec kontrrewolucyjnej swołoczy, wobec zdrajców, znaczy być samemu zdrajcą rewolucji. Jest to zbrodnia wobec przelanej krwi robotników i chłopów w październiku 1917 roku i w latach interwencji imperialistycznej. O tym wie każdy robotnik rosyjski. Robotnicy rosyjscy nie mają czasu na scholastyczne dociekania, w ilu procentach ktoś jest prowokatorem. Nie można być do połowy prowokatorem, a reszta nie. Taka czystka na fabryce to wielka szkoła komunizmu. Ludzie występują, mówią otwarcie, szczerze o własnych winach, przed partią nic nie da się ukryć. Człowiek wychodzi z takiego zebrania jak wypolerowany rondel.

— Towarzyszu Tyszyk — odezwał się Blaser — byliście w Sowietach. Opowiedzcie nam, jak tam wygląda praca, o piatiletce, o kołchozach i w ogóle...

— A ja wcale nie byłem w Sowietach — roześmiał się Tyszyk. Uścisnął łokieć Henryka.

— E, tam...

— E, tam...

— E, tam...

Tyszyk znowu się roześmiał:

— *Pip swoje, a czort swoje.*

— E, tam, opowiadajcie.

— Nie dajcie się prosić.

— Przecież i tak już wiadomo, żeście byli.

— Ładna to konspiracja — westchnął Tyszyk. — Co ja mogę wam opowiedzieć? Samemu trzeba zobaczyć, żeby zrozumieć. Powiem wam tylko tyle, że tam ciężko, bardzo ciężko. Niejeden z nas nie zgodziłby się na takie ciężkie warunki życia. Ale trzeba zobaczyć entuzjazm pracy rosyjskiego robotnika. Żaden robotnik na świecie nie jest zdolny do takich ofiar. To jest bohaterstwo pracy. Rosyjski robotnik rozumie, że jest żołnierzem na froncie, że na niego zwrócone są oczy całego międzynarodowego proletariatu. Robotnicy budujący Dnieprostroj, Magnitkę budują szczęśliwą przyszłość. Budują siłę obronną Rosji sowieckiej. Sam widziałem, jak podczas krycia dachu jednemu przylepiła się płatami skóra do blachy. Człowiek oderwał je, owiązał ręce szmatami i pracował dalej przy 40-stopniowym mrozie. A on nie chciał zejść z bu

dowy, żeby nie zawalić planu. „Niedoczekanie angielskich imperialistów" — powiedział.

— My się boimy, czy nie będziemy mieli za mało tytoniu — odezwał się delegat karca, Stein.

— Co tam! — Tyszyk machnął ręką. — Towarzyszu Blaser, ludzie chcą palić. Umartwiać się nie ma powodu. Prawda, towarzyszu Stein?

— Myślę, że tak.

Blaser potarł zapałkę. Wszyscy zmrużyli oczy, a Stein poszukał wzrokiem Goldberga.

— My dwaj niepalący — odezwał się Tyszyk — chodźmy stąd. — Wziął Henryka za ramię i zaprowadził go do pustego kąta ciemnicy. Siedli sobie na betonowej podłodze.

— A więc... Opowiedz mi o sobie — zaczął rozmowę Tyszyk.

V

Tyszyk śpiewał swym pięknym głosem:

Dżimmi — szkipier z anglijskoj szkuny
Pławał dwienadcat liet,
Znał moria, zaliwy, łaguny,
Staryj i nowyj swiet.
Da, da, Sowiety, swabodnaja strana!
Wsiem primierom służyt an-a-a-a.
Tam w zaliwie, gdie morie sinie,
Gdie gałubaja tień...
Da, da, Sowiety, swabodnaja strana!
Wsiem primierom służyt an-a-a-a...
Da, da, Sowiety, swabodnaja strana-a-a...

Tyszyk przerwał. Ściana oddała trzy głuche oderzenia. Wszyscy nasłuchiwali... Znowu trzy uderzenia szybko następujące po sobie.

Z drugiej strony ściany sygnalizowali nowi towarzysze. Ciemnica pod kapliczką podzielona była na kilka cel.

Tyszyk świetnie pukał. Odpowiedział potrójnym uderzeniem pięści.

— Tu kom — odpowiedziano.

— Tu kom — odpukał Tyszyk.

Wszyscy przylgnęli uchem do ściany.

— Jak się czujecie, towarzysze?

— Świetnie, a wy?

— Dobrze, bo od niedawna.

— Od kiedy?

— Od godziny. Kto tam tak ładnie śpiewa?

— Towarzysz. Jak z akcją?

— Dobrze. Nas zdjęli podczas modlitwy. Parę dni był spokój.

— Nikt się nie załamał?

— Nie. Paru pospolitych nie wstaje.
— Jak motywują?
— Też ateiści.
— Ich zdejmują?
— Nie.
— Jak ukraińscy nacjonaliści?
— To skurwysyny.
— Racja. Macie dosyć palić?
— Nie. Poślijcie pośmieciuchem.
— Zimno wam?
— Wzięliśmy płaszcze. Wy?
— Nie. Śpimy na betonie.
— Zażądajcie koców. Dajcie znać. Poprzemy was. Głodówka.
— Nie wolno.
— Wyjątkowa sytuacja.
— Zakaz partyjny.
— Śpijcie na betonie.
— Już niedługo. Nowiny?
— Bronka Lercha zmasakrowali na odwachu.
— Teraz w szpitalu?
— Nie, tu z nami.
— Dajcie go.
— Tu Lerch.
— Jak się czujecie?
— Dobrze.
— Byliście w szpitalu?
— Po co?
— Znaki?
— Żadnych. Bili przez mokrą szmatę.
— Za co?
— Za protest.
— Za co?
— Protest.
— Jaki?
— Za długie trzymanie w karcu.
— *Bijut i płakaty nie dajut?* Co?
— Tak.
— Poproście tamtego towarzysza, co przedtem.
— Słucham, Berek.
— Protest uzgodniono z kierownictwem?
— Nie wiem.
— Indywidualny protest?
— Nie wiem.
— W innych celach też był protest?
— Nie.
— Więc indywidualny.
— Tak.

— Protestami na własną rękę daleko nie zajedziemy. To indywidualne masakry.
— Racja.
— Powtórzcie Lerchowi.
— Słyszy.
— Tu Lerch.
— Tak, tu Tyszyk.
— Racja, towarzyszu Tyszyk, źle zrobiłem. Ale tydzień już trzymają was w karcu. Trza protestować.
— Od tego jest kierownictwo.
Milczenie.
— Kierownictwo orientuje się lepiej od was.
Milczenie.
— Nie wolno puszczać się na żywioł.
— Racja.
— Niepotrzebnie was zmasakrowali.
— To nic.
— Jesteście członkiem partii, musicie o siebie dbać.
— Racja.
— Nie wolno poddawać się prowokacji.
— Racja.
— Indywidualne wyskoki szkodzą partii.
— Racja.
— Jak długo wy w partii?
— Dwa.
— Widać, że młody.
— Co robić?
— Dobrze się odżywiać.
— Nima czym.
— Racja. Co było na kolację?
— Jajecznica.
— Na słoninie?
— Z kiełbasą.
— I co jeszcze?
— *Szczob ty łopnuł.*
— Nie rozumiem.
— Dobranoc, pukajcie.
— Cześć, pukajcie.
— A płaszcze? A koce?
— Dobra.
— Żądajcie koców.
— I materaców?
— Czemu nie?
— Cześć.
— Poślijcie tytoń.
— Jak?
— Pośmieciuch.

— Pewny?
— Czort wie.
— Cześć, towarzyszu Tyszyk.
— Cześć — Tyszyk zakończył trzykrotnym uderzeniem pięścią.

*

Nagle wyprowadzono ich z karcu. Od mroźnego wiewu Henrykowi zakręciło się w głowie. Zemdliło go. Spojrzał na Tyszyka. Jego chuda twarz była szara jak ziemia. Wszyscy mieli czarne podkowy pod oczami i chwiali się na nogach. Nad podwórkiem lśniło świeże niebo, poranek był czysty, z zapachem śniegu w przejrzystym powietrzu. Ale śnieg jeszcze nie spadł. Tylko szron skrzył się na blaszanym daszku u wejścia do II-ki.

Henryk nie wrócił do dawnej celi. Tyszyk też. Przez pomyłkę wprowadzono ich razem do 82-ej.

— Połapią się i rozdzielą — powiedział Tyszyk.
— Bardzo bym nie chciał.
— Cośmy mieli do obgadania, tośmy już obgadali.
— Mnie nie chodzi o śledztwo — żachnął się Henryk.

Tyszyk położył swój worek na półce. Rozejrzał się po celi. Sami pospolici. Było sino od dymu.

— Ty naprawdę nie palisz? — spytał Henryka. — Zaraz zapukamy, żeby nam przesłali trochę tytoniu.

— Niech pan zapali. — Jeden z pospolitych podszedł z wyciągniętą ręką, w której trzymał paczkę z resztkami „Średniego".

Tyszyk chwilę się zawahał.

— Może ty zapalisz pierwszy? — uśmiechnął się Tyszyk do Henryka.
— Nie, nie!

Tyszyk zaciągnął się. Przymknął oczy, siadł na łóżku, pokazał duże, białe zęby, twarz z ziemistej zrobiła się ciemnoczerwona.

— *Kak charaszo!* — Tyszyk wetknął Henrykowi w rękę papierosa. — Masz, weź!

Henryk zakrztusił się, zapiekło go w gardle i piersiach, spłakał się, zaczął kaszleć, zbierało mu się na wymioty i pobiegł za parawan.

Cała cela się śmiała, a najgłośniej Tyszyk.

— To ty naprawdę nie palisz? — spytał, kiedy Henryk wrócił od kibla.
— Czasami tylko.

*

Kroczki Markiefki rozlegały się po korytarzu przez całe przedpołudnie. Potem przynieśli kartoflankę i śledzie na drugie, a więc był piątek. Po obiedzie wyprowadzono ich na spacer. Pukać więc można było dopiero kiedy zaczęło się ściemniać.

— Co z akcją? — pukał Tyszyk.
— Wygraliśmy.
— Nikt nie stał do modlitwy?
— Nikt i nikt nie będzie już zmuszony stawać.

— Administracja ustąpiła?
— Tak.
— Ciekawe dlaczego?
Tyszyk zdążył jeszcze odskoczyć od ściany. Wszedł klawis pobrzękując kluczami i wywołał Tyszyka:
— Ej, z tym pukaniem! Nie wolno pukać! Zabrać rzeczy! Tyszyk zabierze wszystkie rzeczy!
— Połapali się, że siedzimy razem — szepnął Tyszyk.
Henryk zbladł.
— Żeby przynajmniej na tym samym piętrze.
— Dam zaraz znać.
— Tak, zaraz, pamiętaj!
Uścisnęli sobie dłonie.
— Wyszukam ci Tamarę. Znajdziemy ją. — Tyszyk zmrużył jedno oko.
Henryk odprowadził go do drzwi. Tyszyk odwrócił się jeszcze raz, kiwnął głową.
Jedno łóżko zostało wolne. Henryk rzucił się na swoje, wcisnął twarz chropawą, lnianą poszewkę więziennej poduszki. Został sam wśród pospolitych.

Julian Stryjkowski

*
* *

Nie pogodzony z dwiema wiecznościami,
które znakami nieskończoności
objęły mój początek i mój koniec,
od jednej z nich uciekam, lękiem ogarnięty,
w objęcia drugiej — bardziej przeraźliwej.
Tak dziecko uciekając z ciemnego pokoju,
z krzykiem rozpaczy wtula głowę w suknię
obcej kobiety — i czując jej obcość,
wgarnięte w czarność sukni, krzyczy z przerażenia.
Z jednej otchłani do drugiej otchłani
biegnę, skracając nieskończenie małą
przerwę pomiędzy nimi, wyznaczoną
moim istnieniem. Gdy piszę te słowa,
już się zbliżyłem, bo umarła chwila
od zdania, które pisałem — już obcy:
nie pogodzony z dwiema wiecznościami.

WNIOSKI OSTATECZNE

Ja, kawałek zorganizowanej materii,
przeżywszy już dwie trzecie swojego istnienia,
stwierdzam, że byt jest lepszy od niebytu,
i chwalę sobie los,
wyssawszy z życia jak z kości
cały szpik i smak cały
tego układu komórek.
Przyznam, doszedłszy do mojego wieku:
nie myślałem, że starość jest tak niepoważna.

OKO SIECI

W oko sieci, po której obwodzie
przebiegam coraz prędzej, im bardziej wieczór się zbliża,
naraz
przez szerszy otwór w zgorzkniałym listowiu
wpadł blask słoneczny.
Na granicy snu i niepokoju
tę kroplę powietrza
ujętą w pierścień
rozdyjamencił i rozeświecił,
aż się na nowo zaręczyłem
z całym kręgiem tej sieci, po której wędruję,
z całą słodyczą słońca,
z namiętnością wiatru,
z tym, co szarpało mnie i paliło,
wciąż i wciąż potwierdzając mój bieg.
I oto w żyły mojej lepkiej pajęczyny
spłynęła żywa krew
promieniem słońca.
Już nie uciekam.

Seweryn Pollak

Jan Wyka

BÓJ Z MOTYLEM

Zaciskając dłonią wymuskany pręt wierzbinowy gonił Franciszek Krzy sioł czarno-czerwonego motyla. Ten pospolity, skrzydlaty flegmatyk prowo kuje nienagannością, dosytem barwy i wykończeniem konturów. Owa kluczył. Lot jego, nierówny, bezkierunkowy, przeskakujący z płaszczyzny n płaszczyznę, z jednego pięterka atmosfery na drugie, wymigiwał jego poły skujące skrzydełka od ciosu, od biczującego śmignięcia pręta.

Franka dręczyło nieugaszone pragnienie, by smagnąć strwożonego motyla Niechaj wyzywająca, rozgorzała czerwień zblednie od osaczającego poświst i przestrachu. Jak z niedzielnej, popisowej sukni rozpyliłby się wytrzepan kurz, zaróżowiłby bezmyślne i obojętne mlecze. Rumieniec wstydu czy cier pienia? Nie, on przecież nie jest w sporze ze świecącymi po nocach mleczam Mlecze to transformatory słońca, rozsadniki ciszy.

Czerwieni by jeszcze wybaczył. To ciepły kolor, wyrozumiały. Samotn czerwień bywa przemijająca, nietrwała. Osadzona jednak na czarnym otok nabrzmiewa purpurą, indyczy się, kipi, parzy powieki i osmala skórę. Wy chyla się płomiennym językiem, przypiekającym gniew, jego gniew. Pod palając oburzenie jak dach sąsiedzki, spali je zarazem w skwarze. Międz płomieniem i przygaszeniem żaru leży *katharsis*, ulga, rozluźnienie wiązade nerwowych, chłód pocieszenia i bezsilności.

Ale daleko jeszcze do rozwiązania. Ręce Franka są naładowane energi a piersi rozpiera akumulator nienawiści. Co dzień mrożony i powielany ra chunek mściwości rozsadza pulsy pod skronią. Nie ma wyjścia: albo krzyk nąć do pęknięcia krtani, albo uderzyć.

Zamknięty w szpitalu dla obłąkanych pod Londynem, widzi jedynie skra wek zieleni, szmat łąki, graniczący z nie zawsze dostępnym ogrodem, gdzi może przy zachowaniu środków ostrożności dawać upust podrażnionyr zmysłom.

Motyl jednak trwał w uporze. Przeczuwał niebezpieczeństwo. Drżały pysz ne, wyhołubione rosą i słońcem skrzydełka. Trzepotało pod jedwabistyr naskórkiem motyle serce. Zmęczył się, zasapał nierównym lotem i ucieczk Prześladowca wydawał się również wyczerpany. Oddalony o kilka kroków obserwował. Skupiony, mglisty wzrok, ręka opadła. To nie była już rę oprawcy, szalona dłoń podstępnego zabójcy.

Motyl opadał ociężałym wirem i osiadł zaniepokojony na szkarłatnym, wysokim maku. Nie czuł nad sobą ustalonego losu. Nie rozładowywał uwagi i czujności. Korona maku, odwrócona kopułą do góry, dawała czasowe zabezpieczenie. Płatki, o identycznym niemal, jak osiadłe skrzydła, ubarwieniu, chybotały się od podmuchów wiatru. Wydawały go jednak na łup oczu ścigacza, szukających skrzydlatego uciekiniera w doraźnym schronie.

Człowiek patrzył uporczywie, poruszał nerwowo wargami, jakby to chodziło o smakołyk. Rzęsy przyćmiły dwie pożądliwe iskry, zapalone w źrenicach. Ale pręt miał ostrze wbite w ziemię. Może się zmęczył? Nie wiadomo. Nie, raczej nie. Skupienie i napięcie nie zapowiadają rezygnacji. Motyla krew, ogrzana łagodnym promieniem słońca, poczuła rzewne pragnienie trwania, światła, lotu i pracy. Jeszcze minuta wytchnienia.

I znowu smukły, podniecony Polak podchodzi. Świst trzciny rozcina opór powietrza, przebija się półkolem, zostawiając smugę wysmukanego, pierzchającego światła. Ugodzony mak klęka. Na zgniecionych, wyżętych płatkach skroplony rumieniec. Angielski, podlondyński, ociężały nieco motyl zdołał umknąć. Uniósł kłębuszek radości z odzyskanego chwilowo życia. Dziękował słońcu trzepotem, bo w lazurowe tło sterował.

Ścigającego od ściganego dzieliło zaledwie kilkanaście stóp. Ot, kilka piędzi ziemi i szmat atmosfery zawieszonej nad nimi. Nagle tę szaleńczą, zapamiętałą pogoń przegrodził cień wysoki, okazały, o spiczasto zakończonej głowie, jak mrowisko. Oczy chwytliwe, choć małe; dwie rozbiegane mrówki, przesuwane prążkami światła. Wargi trzęsły się, przypominając zwinięte liście pod wichurą.

— *You bloody Pole* — krzyknął piskliwie pielęgniarz, samowładny kacyk tego dziwacznego miejsca odosobnienia.

Franek chciał się wytłumaczyć, wyjaśnić, zaprzeczyć. Usiłował wymotać się z węzłów złości pielęgniarza, zdolnych go obezwładnić jak kaftan bezpieczeństwa. Ostry, nieprzejednany głos wstrząsnął nim jak grzmot szybą. Wróciła błyskawica przytomności, inaczej, niż to zwykło czynić niebo w niepogodę. Wpierw zatarmosił nim grzmot, potem przebiegła pod czaszką błyskawica.

— Ja chciałem tylko — wykrztusił Franek i odsunął się na pewien dystans, odmierzony lękiem i respektem.

— *Shut up* — przydławił rozmowę Anglik, potrącił przerażonego pacjenta na chodnik okalający łąkę i zakomenderował:

— Spacerować!

Chory zaczął krążyć po zaklętym, skodyfikowanym i wytyczonym kole więźnia. Niejeden z nich uważał, że czarnoksięska przemoc wpisała jego ciało w zaczarowany krąg, nakazując stopom pomnażać rachunek obrotów zamkniętego koła dla zwielokrotnienia władzy ich bezpośrednich zwierzchników, pielęgniarzy. Po nużącym, okólnym deptaku, po dobrze wyszutrowanej dróżce spacerowali, a raczej krążyli mieszkańcy ustronnego szpitala. Szli pojedynczo i parami, rzadko kiedy we trójkę. Należeli do uprzywilejowanych. Wypuszczono ich z wąskich cel szpitalnych i zatłoczonych sal na odświeżony wiatrem i ogrzany południem ogród. Skrawek wolności, który należy cenić. Nawet podwórko własnego domu nie ma tylu drzew rozkwitłych, magnolii, rododendronów, nie ma na pewno świeżych, strzyżonych trawników.

To samo słońce koczuje na zielonych, młodych trawnikach, co świeci nad Londynem. Naprzeciwko są wrota, strzeżona, żelazna, kuta brama. Nadzieja dla tych, co łakną nadziei, co nie wyrzekli się powrotu dla kołatania się w zamkniętych, zaciemnionych ścianach melancholii.

Franek nie miał domu, więc nie porównywał podwórka z ogródkiem. Zieleń nie przypominała mu swobody, brama — wolności. Wygnańcza, bezdomna dola karmiła pożywką porażek i poniżeń kompleks nienawiści, podtrzymujący ducha wykolejonego z torowiska monotonii przy istnieniu. Nienawiść akumulowała energię. Zasilona nadzieją, nadawała przewrotny i wzniosły cel bytowaniu. Nadzieja na przetrwanie oświetlała bezsenne noce. Bez tego paliwa nie miałby nawet prawa do niezależnej myśli, do samodzielnego zajmowania się swoim zagubionym, poniewieranym losem. Był przecież poza społeczeństwem, był podwójnym wygnańcem, banitą z domu i ze świata.

Nie mógł odżałować pręta, bez niego był podwójnie odosobniony. Łozina zapełniał osamotnioną dłoń, ożywiał gorączkowe pragnienie ruchu pięciu palców. Czuło się, jak one przymierają, sztywnieją od nieróbstwa. Dłoń szaleńca rozbrajano do czysta. Konfiskowano żyletki, noże, wszelkie przedmioty metalowe, sznurki, coś, co przy niespodziewanym wybuchu przerodzić się mogło w niespodziewaną krzywdę dla właściciela inkryminowanych przedmiotów albo jego opiekunów. Profilaktyka nie zapobiegała mogącym się wydarzyć wypadkom, wyrastającym raczej z makabrycznej wyobraźni personelu leczącego aniżeli z fantasmagorycznych i mitologicznych kompozycji leczonych. Dla tych ostatnich nieobecność przyborów codziennego użytku ich uwięzienie w biurkach, sumienne wynotowanie na tajemniczych kartelusz kach — nadawało im groteskowe i groźne kształty, czyniło z nich zawiązek Mayrinckowskiej czy Ewersowskiej opowieści i pozwalało ruchliwym, mleczn noszarym komórkom w przyśpieszonym tempie produkować nowele fantastyczne z nowatorską ekspresją i z symbolami ludzkimi o kształcie nieludzkim. Szpitale zamknięte mają to do siebie, że są wspaniałym, choć nie przemyślanym szczepem choroby. Nigdzie psychopatia nie ma tak bogatych możliwości wegetowania, jak za solidnym murem, pod nienaganną opieką strażnika, przy pozbawieniu człowieka jego codziennych, ludzkich atrybutów obywatelskich, jak szelki, sznurek, widelec, zapałki i inne godne pogardy śmiertelników przedmioty i przedmiociki.

Franek miał piękny uraz, uraz wolności. Wiatr był dla niego najzdrowszym zastrzykiem, a swoboda szokiem mogącym przywrócić równowagę. Nie ma potrzeby tu wspominać o równości, bo to słowo zdobi co najwyżej słownik, a w dniu powszednim czy niepowszednim bywa nieobecne. Stal obijał się między głuchymi ścianami złorzeczeń i kar, sankcji, wymyślań razów i oszałamiających, poniżających, pogłębiających rozterkę i poniewierk zabiegów leczniczych. System, reżym rozwielmożniał i wzbogacał wytrąceni zabłądzenia, emigrację przymusową na rozłogi nieznane, niezbadane, wy posażone w pozaludzkie światła i kolory. Każdy mógł się stać wynalazc czy fantastą, bez patentu i bez prawa obywatelstwa. Czy można nazwać tak stan nienormalnym? U nielicznych niewątpliwie tak. U innych urasta ponad normę dopiero przez odczłowieczenie doby, godzin, minut, przez uwię zienie umysłu za zasiekiem regulaminu i za kratą na wąziutkim okienku w odosobnionym pokoju. Franek chciał obalić diagnozę, przenicować ją. N

zgadzał się i nie wierzył w chorobę. Jej historia, spisywana co kilka dni przez lekarzy, psychologów, urzędników, wyobcowała go z własnego życia, z przeżytych na rozchełstanej fali czterdziestu lat. Kilkadziesiąt zapisanych arkuszy w czarnej teczce wyzwoliło, a raczej wygoniło z niego innego człowieka, nie znanego mu, a którym teraz stał się na mocy szpitalnego dekretu. Perswazją i ciosem, uciążliwym, naukowym dowodem wyniosłej lekarki i przekleństwem pielęgniarza wciągano na niego nową, wyspecyfikowaną na arkuszach skórę, wpompowywano mu nową wymyśloną przez głucho-ślepą wiedzę duszę. Kiedy nienawiść kładła mu pod serce pragnienie wolności, kiedy usiłował się wyzwolić od sztucznego tworzywa, namiastki ciała i zastępczej, wykoncypowanej myśli, kiedy miał już w ręku klucz zatrzaskujący stary, zardzewiały zamek chorobie, kiedy donośnym głosem domagał się sprostowania, oskarżał i bronił się jednocześnie, rozbierano go do naga, zapędzano do gumowej celi albo rzucano o kamienną podłogę jak niełamliwą bryłę, by nagiąć go do homunculusa, wpisanego w historię choroby. Innego Franka Krzysioła w podlondyńskim szpitalu dla nienormalnych nie znano.

Pręta nie mógł odżałować Krzysioł. Był to materialny dowód, że nie tylko nim musi potrząsać lęk. Nie chciał być bezbronny wśród tych kolonialnych wilków o wyćwiczonych kłach, z przekleństwami na dzień powszedni i z paciorkami słów na święta, na dzień uroczystych modlitw. Domagano się, by jego gruczoły wydzielały tylko sprawnie dobroć, potulność i cierpliwość, a on miał tej jarskiej recepty dość po samą czuprynę. Rózga wierzbinowa miała odrodzić ambicję i animusz, miała zamarkować samodzielność.

Pręt był jednak w ręku Anglika, w jego zawędzonej, skupionej dłoni. Pielęgniarz Parsons lubił i cenił swoje zajęcie. Rządził i utrzymywał posłuch. Powoływał się nieraz na swój staż w wojsku — a po zdjęciu munduru na funkcjonarkę w administracji kolonialnej — by udokumentować zdobyte kwalifikacje. W szpitalu miał wielonarodowościową grupę: Anglików, Irlandczyków, Polaków, Hindusów, Cypriotów, Gibraltarczyków i innych mieszkańców różnojęzycznego świata, wśród których nie bardzo się rozeznawał, co nie było zresztą konieczne, bo angielski — lepszy czy gorszy — obowiązywał w komunikowaniu się z nim. Najgorzej odnosił się do Anglików. Zdumiewała jego bezdenna pogarda i zaciętość wobec współrodaków. Wstyd mu było, że chorzy, że żebrzą. Uważał to za narodowe poniżenie, za obrazę standartu umysłowego Brytyjczyka. Gdyby ktoś go nie znał lepiej, nie doświadczył jego nawykowego rutyniarstwa, mógłby mylnie przypisać przesadę wobec pokrzywdzonych współziomków mściwości.

Parsons był właściwie dobrodusznym satrapą, przywiązanym do swoich wykolejeńców. Nie krzywdził ich zanadto. Inni byli gorsi, dokładniejsi w ujarzmianiu wszelkiego przejawu woli i okładaniu pięścią. Zasłużył on sobie u Krzysioła na pozycję wroga nr 1, ponieważ z drugim pomocnikiem zrzucił go z wysokości półtora metra na kamienną podłogę. Ostatecznie tam, gdzie się leczy szokami elektrycznymi, głowa może dojść do ładu przy zderzeniu się ze skałą. W każdym razie po tak burzliwej kuracji odda się na pewien czas pokłócony z rozsądkiem umysł spokojnym rozmyślaniom.

Krzysioł zdawał się domyślać, co Parsons knuje, dlatego żal mu było pręta, którym tamten wywijał, wymachiwał jak rapierem. Pragnął wyłowić

z migotów oka strach. W tych oczach jednak lśniła się buta, głupota i buta. Odnajdywał w nim skrzyżowanie gestapowca z mieszczuchem, cynicznego barbarzyństwa z dobrotliwym, naiwnym zarozumialstwem.

Tak przedstawiałby się Parsons, gdyby go Krzysioł opisał w notatniku. Podać jednak należy w wątpliwość kompetencje charakterologiczne łowcy motyla. Talent psychopaty rozwija się niepodzielnie, dojrzewa w podszyciu wytrąconej imaginacji, niedostępnej nawet dla lekarza czy przyjaciela. Spojrzenie wykolejeńca psychicznego na człowieka jest uparte i stronnicze. On widzi czułkami nerwów, zastępującymi mu wzrok. A jeśli nagle przejrzy, obejmie swój obiekt jednym wyolbrzymionym okiem jak cyklop. Trudno wtedy o miarę i wagę.

Ludzi Krzysioł dzielił na niegodziwców i natchnionych czarowników. Ci ostatni byli raczej życzeniem pobożnym, jak Anglik mówi — *wishfull thinking*. Mężczyźni już ze swej przyrody, z kanciastości rysów i z oschłości duszy przeczyli utajonej, nienagannej dobroci. Pielęgniarz eksponował pierwotne cechy swojej płci, zachęcając do potępienia męskiego barbarzyństwa. Zakorzeniała się wrodzona awersja do mężczyzny, z podejrzeniem potencjalnych skłonności do homoseksualizmu. Krzysioł, zatwardziały wolnomyśliciel, odnajdywał tylko w znanych sobie dzielnicach Londynu anonimowe czarodziejki. Nikt rozsądny nie szukałby ich przecież wśród wykrochmalonych sióstr czy nadętych lekarek, a już w żadnym razie — wśród zaniedbanych i obrzydliwych pacjentek. Czasami widywał jedną z upatrzonych czarodziejek na peryferiach Londynu, kiedy mu dawano przepustkę przez kaprys superintendenta, głowy tego miejsca odosobnienia. Spotykał przelotnie inne na czyściutkich ulicach podmiejskich. Były wysokie, piersi miały ciepłe, nasycone światłem, włosy złote i piwne oczy. A ręce? Palce o kremowym odcieniu mogły ukoić, dotykając czoła, uszeregować koszmary, podporządkować sobie i wygnać je na dalekie, zaświatowe uroczyska. Nie śmiał do nich przemówić, nawet nie mógł, bo szybciej mijały go od autobusów. Kiedy niemiłosierne sznury nerwów wrzynały się w pierś osłabioną, uda i kolana przeszywały drutem kolczastym — wzywał je. Nawet samo wezwanie zmuszało cierpienie do tajania. Ból kurczył się i cofał. Myśląc o nich nasz Polak używał tylko pastelowych barw ze źródeł ludowych, odnajdując w kolorach prymitywu wyraźne relacje moralne. Przekroczenie albo omijanie granicy dosycenia oznaczało zasadniczy konflikt z prawością. Barwa zdradzała niegodziwca i przeciętnika, tuzinkową kobietę i wiedźmę.

Tymczasem krążenie dookoła trawnika zamieniało się stopniowo w uregulowane, tykające kręcenie się w kółko. Franek ucieszyłby się złośliwym chochlikiem, który by zdołał jedną ze sprężyn spacerującego koła podważyć. Rozsypałyby się stukające starymi, znoszonymi butami pary, położyłaby się do snu w zaroślach nuda. Parsons by zaniemówił albo by zapiał z krzyku. Nic nie zapowiadało jednak, że podobne, niedorzeczne życzenia mogą się spełnić, choć w fałdach nudy wylęga się wstrząs, pod podszewką ciszy drzemie drapieżna tragifarsa. Pojawił się od nowa prowokujący go motyl, zapowiadając nieprzeczuwaną zmianę. Przelatywał czelnie obok niego, huśtał się na szypułkach, zamykał skrzydła jak w oklasku. Może oklaskiwał go za pudłowanie w pogoni, za utracony pręt?

Zupełnie niespodziewanie nad ułożonym już tłem, znanym nam z opisu,

ad rozchybotanym motylem, podniosła się kosmata łapa psa, miękka, roz-
apierzona, zagarniająca. Tak sięgają po muchy domowe opasłe buldogi
ospałych pyskach. Ale motyl nie brzęczał. Pływał i świecił. Pierzchał jak
gnał na plecach samochodu. Dlaczego buldog, oficjalny strażnik szpitalny,
ddany pod zwierzchnią i pedagogiczną opiekę Parsonsa, podniósł łapę?

Shut up — te słowa, ich ton i mroczną barwę znamy. Mr. Parsons daje
omendę. Parsons rządzi. W demokratycznym państwie zapisują stare prawa
księgach, w foliałach. Pachną one gablotkami muzeum i półkami bibliotek.
dczytuje się je pod kurzem, w półmroku, ale obowiązują. Jedno prawo
rzeże drugiego prawa jak okiennice okien.

Ale za murem tego olbrzymiego szpitala, który można by nazwać kombina-
m leczniczym, rządzi Parsons. On jest prawodawcą. Paragrafów tu się nie
otuje. Panuje niepodzielnie regulamin, konstytucja szaleńców. Ci, co utracili
amięć, też go znają. Mocą wstrząsu zapisuje się on w odruchach, reguluje
n, oddechy i instynkty. Paranoicy usiłują nawet swoim międzygwiezdnym
ystematom narzucić jego rygory, melancholicy zaś czerpią zeń zapadającą
ę ciszę i uśmierzającą rozterki rezygnację. Regulamin przyćmiewa wszystkie
viatła tej planety, niweluje pozaszpitalne autorytety. Wśród miliona głosów
drożnią krążący po chodniku suchy rozkaz. Parsons! To on krzyknął.
waga!

Zadrżało dwóch: pies i Krzysioł. Inni stanęli. Parsons wysunął z pięści
uby, przysadzisty palec, jak to się czyni zazwyczaj, wpraszając się do
mochodu. Wszyscy ruszyli w swoją drogę, ponawiając spacerowe kręgi
okoła trawnika.

Zostało tylko dwóch: pies i Krzysioł. Dlaczego się człowiek zatrzymał?
tóż to wyjaśni? Zapewne odruch warunkowy. Strażnicy do perfekcji do-
owadzili działanie tych odruchów u swoich podwładnych. Krzysioł powi-
en pójść dalej, ale nie ruszył się z miejsca, nie mógł, choć tym razem
omenda dotyczyła psa, nie człowieka.

Zakreślmy teraz trójkąt o wąskiej podstawie, o stożkowatym, spiczastym
kończeniu. Na szczycie geometrycznej figury stoi przytwierdzony do posy-
nej żwirem dróżki pacjent, Polak, a na dwu stykających się niemal kątach
rażnik i zalękniony, nasłuchujący buldog.

W oczach Krzysioła pręt, z którego niedawno został wydziedziczony przez
arsonsa, nabiera giętkości, cętkowanego, zmiennego falowania węża znad
mazonki. Migoty wielobarwne przenikają przez pory, bo strach ma swoisty
fabet Morsego, przyjmuje sygnały niewidzialnymi drucikami unerwienia.
ltrakrótkie fale wywołują echo na uczulonych strunach naskórka, ultraczer-
one promienie notują wędrówkę nieustanną na zasłuchanych nawet poprzez
n tkankach.

Oko Polaka nie odbija już zieleni trawy, szarości płotu i złota słoneczn-
go — ono tworzy. Skoncentrowane, nasilone światło przerażenia ogniskuje
wagę. Przerażenie, w zastępstwie woli, uruchamia energię i wytrwałość,
mienia niecierpliwość w wyczekiwanie, a z przeczucia wysnuwa się przy-
leszona taśma urojeń. Mechanizm urojeń ma opaczne prawidła, niemniej
st to mechanizm i podlega samorzutnym, ponawianym często regułom.
kangura — skok jest prawidłowością, u nietoperza krzyżujący się lot,
człowieka krok. W urojeniu prawidłowością jest przeskok, logika przeciw-

stawnych obrazów. Jest to jakaś podlogika, stworzona poza rozsądkiem. Rządz nią rozpalony, rozgorączkowany, irracjonalny układ, choć o burzliwym po rządku, niemniej jest to porządek i układ, układ szaleństwa. Jest on organi zatorem i dyspozytorem podświadomych skojarzeń, które z impetem przeska kują próg świadomości. Niesłusznie mówimy: niespełna rozumu, bo rozur opaczny jest również rozumem, tylko jego odwrotną stroną, nieznaną normal nemu człowiekowi. Ślepiec widzi dotykiem i przeczuciem. Szaleniec ma świa domość wewnętrznego obrotu, nie ujawnionej strony — podświadomośc Świadomość pozazmysłowa, choć odmiennej konsystencji, jest umowna. Każd komponuje własną konwencję, przystosowaną do natury schorzałej wyobraźn Czy linoskoczek nie jest człowiekiem dlatego, że chodzi na linie? Czy kro lunatyka nie jest krokiem śmiertelnika?

Opaczny rozum szaleńca nie wypiera się humanizmu, przeciwnie — jes nim nasycony. A oko jego tworzy. On jest sam sobie reżyserem i występuj na ekranie własnej źrenicy. W oku wyżywa się chora dusza bardziej ni w innych zmysłach. Zależnie od usposobienia danego osobnika, bywa t dramat albo tragedia, epos albo liryczna elegia, misterium względnie mora litet, melodramat czy brukowy romans. Ale rzadko kiedy pozbawiony je szlachetności. Szaleństwo sublimuje uczucia. Tylko w starciu z normami obc wiązującymi i z kakofonią etyczną dnia codziennego szaleniec dziczeje. Jeg ekscytacje są protestem wewnętrznego wygnańca, są manifestem przywiązani do nieprzemijających wartości, które znieważono. Jego godność ludzka zo stała obrażona, dlatego wędruje bez kompasu, wbrew przepisom ruchu ulic nego, wbrew przewrotnym prawom. Jego systemat czerpie soki z utopi ale ta utopia jest dla niego realna. Wątpliwości niedowiarków śmieszą g Niedowiarkom zabrakło odwagi i lotności. To biurokraci filisterskiego ro sądku. Uwierzyli w koszmar 24 godzin, nudę oficjalnego patosu i w przy padłości życia.

Podpatrując Krzysioła niezawodną metodą podmiejskiego hipnotyzer z Kingston, znanego w całej okolicy z szerokiej, owocnej praktyki, któr zresztą sam siebie przy pomocy ksiąg uczonych zdołał uleczyć ze schizofrenic nych przypadłości, zgubiliśmy wnętrze oka, gdzie rezyduje dusza po ulotni niu się zmysłów. Tam pręt w twardej dłoni Parsonsa przerastał w wielorak cyrkowe metamorfozy. Był już długim, skórzanym biczem, którym pogan się konie i lwy. Był rajtpajczą, pejczem niemieckiego żandarma, przechodz przez wielorakie kształty batogów i bykowców.

Buldog zaskomlał. Ma za swoje. Marzenia psie są tu również prohibiten jak marzenia ludzkie. Psu, zamiast czujnej usłużności wartownika, zachcia się wyjść na torowisko zabaw, gonić za ułudą purpurowo-czarnego motyl Ma za swoje. Parsons szanuje porządek. Za wyłomy karci.

Pies zaskomlał, a człowiek jęknął.

Nie sądźmy, że pielęgniarz znęcał się nad ulubionym przez niego buldogier że wyzwalała się w jego dobrze sklepionej piersi zapalczywość sadystyczn Przesada uczuć i deformacja upodobań nie mieści się w zbalansowan dobroduszności służbisty. Uroczysty wyraz funkcjonariusza opuszcza g rzadko kiedy. Sumienność, gorliwa sumienność każe mu wymierzać kar Według sumienia i sprawiedliwości. Według regulaminu, spisanego czy n spisanego — to nieważne. Widać przebrała się miarka psich występkó

Nazbierało się obciążających uchybień od dni, a może od miesięcy. Pies miał więcej przywilejów, nie był przecież chory, lecz przywileje wyczerpują się również, zwłaszcza gdy się do nich traci prawo. Fanaberie zdradzają wyskoki sprzeczne z rozsądkiem, a pies-strażnik to coś w rodzaju czeladnika pielęgniarskiego. Nie, takiemu nie godzi się szaleć. Rózga upomni się o równowagę i trzeźwość, obowiązującą trzeźwość.

Buldog niemal urzędowo przyjmował chłostę. Z aprobaty odsłoniętych oczu wydawało się, że poddaje się wyrokowi, że godzi się na chłostę. Skomlenie było tylko nieznacznie podniesionym tonem oddechu.

A trzeci, człowiek, przy pierwszym uderzeniu zacisnął wargi, skurczył się — dotknął palcami podbrzusza, usiłując sprawdzić przebiegające pod skórą, palące ciosy. Sensacje zdumiewały, oszałamiały, mimo różnorakich, obfitych dolegliwości nerwów — Krzysiołowi nieznane. Olśnienie bólem towarzyszyło narodzinom nie byle jakiej rewelacji. Była to błyskawica na ociężałym stropie pustki i skontemplowana przyjemność regeneracji otępiałych zmysłów. Dotyk się usprawniał, a nawet ożywiały się węch i smak. Sama dotkliwość nie mogła obniżyć zaciekawienia. Tego jeszcze nie było. Coś zupełnie nowego. Stanąłby nad sobą jak badacz. Gdyby można cierpienie ubarwić, obserwowałby je przez mikroskop i rysował krzywą. Trzeba przecież doprowadzić do sprawdzalności, nakłuć na szpilkę doświadczenia umykającą się przyczynę.

Elektryczną migawką trzepotało w tkankach mózgowych jątrzące pytanie: Jak to możliwe, że psa biją, a człowiek odbiera cięgi, mimo że nic nie smaga jego ciała. Każdy cios odbija się precyzyjnym, szarpiącym echem bólu w jego żebrach, mimo że on, Krzysioł, nie jest bity? Co łączy skórę buldoga z wrażliwym naskórkiem zatrwożonego i zaciekawionego zarazem człowieka? Czyżby to fale głosowe transmitowały cierpienie? Może dziś z rana do ohydnej papki z płatków owsianych wsypano bezbarwny, trujący proszek, zapalający krańcowym wyczuleniem koniuszków nerwów?

Żeby chociaż przerwa. Żeby któryś z ciosów chciał się ulotnić, rozpłynąć w powietrzu, nie dotrzeć ze ścisłością sekundy do stojącego, bezradnego i oszołomionego Franka. Skąd ta automatyzacja działań? Bicz wrzyna się — tak było od wiek wieków — ale dlaczego pojęcie bicza, wiszące w powietrzu jak miecz mitologiczny, zadaje razy? Czy aby to tylko pojęcie? Czy oni, sfora pielęgniarzy, nie posiedli tajników znęcania się na odległość, palenia nerwów niewidocznym płomieniem, docierania poza skórę przeźroczystą pręgą, pozbawioną kształtu?

Przytomność Krzysioła ześlizguje się jak noga po pochyłości. Niedługo, a spekulacja ustanie, wrażliwość stępieje, uczucia zgasną. On wyjdzie poza siebie. Stanie po raz wtóry na nie swojej nodze. Zgubi się jak wiatr w zaroślach. Zobojętnieje skóra. Ból zamrze. Teraz róbcie, co chcecie. On was ledwie widzi, ledwie słyszy, ale w zamian za to siły jego się zwielokrotniły. Czuje, jak mięśnie zapaśnika się prężą, jak łatwo byłoby przerzucać połcie wołu czy słonia. Żadna przeszkoda nie oprze się przebojowemu pędowi.

Słuchajcie, to cyrk! Najprawdziwszy cyrk! Słyszycie ostre zawodzenie bicza poskramiacza? A dookoła w amfiteatrze stoją widzowie. (Istotnie, spacerujący zatrzymali się. Zaczęli się, z długo nie karmioną ciekawością, przyglądać widowisku.)

Krzysioł przeginał się, zwijał się w kłębek, wreszcie oparł się czworonożnie na stopach i dłoniach, sztywno i godnie wysuwał kark, możliwie wysoko podnosił głowę, potrząsając rozsypaną czupryną.

— Odwala lwa — zwrócił się do gawiedzi przygodny konferansjer, jeden z wyblakłych bohaterów dziwacznego domu, przebywający w jego murach co najmniej od dwu dziesiątków lat. Widocznie już nie pierwszy raz był widzem w szaleńczym cyrku.

A człowiek-lew udoskonalał w sobie kontury, linie, wyginał umiejętnie łuki, wypełniał zaokrąglenia, odczłowieczał kształty, wchodził w sierść czworonożnego króla. Wyprowadzał się z siebie tak dalece, że przestawał udawać lwa, stawał się lwem. Przeskoczył z roli do postaci, zdezerterował z własnego gatunku i nienajgorzej zasiadł na jednej z kart zoologii, bo książka szkolna posłużyła mu zapewne za wzór. By do reszty odrzucić zwyczaje swoich bliźnich, przeskoczył trzema długimi susami po trawniku, zbliżając się do muru. Nie czuje najmniejszego zmęczenia, mimo zmiany układu i pozycji. Zdobywa nową dumę i inną ambicję. Jak akrobata nad przepaścią dba o odmienną wagę i równowagę. Jeszcze raz podświadomość użycza mu niewyczerpanej umiejętności wyboru i organizacji, wyposaża go w doskonałość odmienności i w natchnienie dialektycznej metamorfozy. Krzysioł czuje, jak w podgardlu gromadzi się i kondensuje wspaniały, afrykański, królewski ryk. Nawet w uszach ma już nowonarodzoną tonację, chociaż jeszcze nie zabrzmiała.

Wskakuje na murek dla demonstracji pogardy, dla rozniecenia przestrachu. Góruje nad Parsonsem, który jeszcze nie zdołał zauważyć, że koło krążących złamało mu się. Wciąż zajęty psem, skupiony był nad doprowadzeniem domowego zwierzęcia do rozsądku i trzeźwości. Dopiero wyzwolony, pierwotny, leżący zapewne na dnie każdej istoty ludzkiej ryk postawił go na obie, pielęgniarskie nogi. Wyłom był zbyt rażący, by mógł zareagować od ręki. Przez chwilę zastanawiał się i myślał, co nie należało do jego narowów. Najważniejsze ściągnąć tę bestię rozbrykaną na ziemię. On może stać się nie tylko urojonym królem. Nie wiadomo, czy nie uda mu się zawładnąć tym całym szaleńczym cyrkiem i zapełnić historię dość układnego szpitala wydarzeniem, nie notowanym w miejscowej kronice. Ściągnąć go za wszelką cenę!

Wyobraźcie sobie, że Parsons tym razem nie krzyczy. Ma cierpliwy i łagodny głos złocistego kanarka. Kusi. Ale czy lwa może skusić kanarek? Parsons gromadzi dookoła siebie chorych. Przemawia jak kaznodzieja, przypuszczając, że w godzinach zaburzeń słowo ciche i przyjazne łatwiej pęta aniżeli kolonialny krzyk. Największą sztuką to zwodzić obłąkanych, odwieść ich od ich rzeczywistości. Wtedy słuchają jako obywatele. Wspólnota chce ocalić zagrożonego uciekiniera, przeczuwając groźbę dla wszystkich. Przy pomocy innych chorych Parsons ściąga z muru lwa-człowieka.

Z chwilą gdy za kołnierz chwyta ciepła żylasta dłoń opiekuna, Krzysioł w mgnieniu oka wraca do siebie. Dokonuje tego moc kreacyjna lęku i samoobrona. Instynkt samozachowawczy jest sprawniejszy od wszelkiej automatyzacji, jest geniuszem doraźnych, nieprzeczuwalnych i niespodziewanych wynalazków. I Parsons odzyskał własny głos. On już nie moduluje go. Od razu traci też zastęp pomocników. Podejrzewając go, że nada pęd prętowi,

źniowie szpitalni zaczynają z powrotem krążyć, pozostawiając Polaka na
ge losu.
Krzysioł odzyskawszy raptem przytomność, wyrywa się z więżącej go
ni Parsonsa i rzuca się w gąszcz krzaków. Nie zważając na kolce, zapada
w skupione, zasiedziałe cienie, by po chwili, gdy upewnił się, że nie ma
cigu, doczołgać się do niewielkiej, zamkniętej żywopłotem polany. Leży
żęty z duszy i ciała. Mści się wysiłek ponad ludzką miarę, a człowiek, jak
domo, nie jest wielkoludem. Łamliwe to i kruche stworzenie. Gdy
rno-czerwony motyl z ironicznym, prowokacyjnym błyskiem purpury prze-
ije nad Krzysiołem, w nim nie ma już nawet miligrama energii. Dopiero
az ma on fizyczne i duchowe poczucie choroby. Nie chcąc już nic widzieć
łania źrenice, chwytając pod opuszczonymi powiekami prąd sunącego snu,
nykającego wyczerpanie jak futerał rozstrojone, wysłużone skrzypce.
Parsons rozmyślnie puścił uciekającego. Dłoń nie skłębiła się w pięść. Pręt
podniósł się nad rozcapierzoną głową. Wybrał porządek wśród ogółu,
niast napiętnowania jednego na oczach wszystkich, obawiając się zresztą
nowienia się widowiska. Wiadomo, że jeszcze nieraz pięść i bicz nachylą się
l niesforną sylwetką Polaka.

Jan Wyka

Andrzej Bursa

KATOWNIE

Co dzień odwiedzam katownie
katownie wykrzywione grymasem secesji
katownie urządzone ze złym smakiem
katownie domy szpitale
mieszkania przyjaciół
monumentalne budy hyclów w śródmieściu
i ubogie ogródki pokątnego cierpienia
siadam na sprzętach
przygotowanych zawczasu by mnie torturować
pozwalam zgniatać się ścianom
wstrząsać szokowi

znam katownie projektowane jako przedsionki raju
jako ciche przystanie
ba nawet
świątynie uciech.

MÓJ DZIEŃ

Od rana biegnę do sądu
najpierw oferuję swoje usługi
brzuchaczom i ich kosztownym samkom
obciągam garniturek czaruję i wygłupiam się
czy państwo potrzebują może krzywoprzysięzcy?
potem właściciele nieruchomości
wynaturzona fauna średniego stanu
tych trącam lekko poufale jak kelner
i w ucho
potrzebujesz pan może krzywoprzysięzcy?

fukają na mnie ze zgrozą
wyłazi cała oczywistość ich bydlęctwa
wreszcie chamy
cepigi grule opyrchały
przyjechali tu półżywi w tłoku
przycupnięci na skrzynkach z razowcem
procesować się o morgi
łapię ich za poły i trąbię w ucho
...he ojciec nie potrzebujecie krzywoprzysięzcy?
gdy i ci zawodzą
wlokę się na dyżurkę
i gram do wieczora w guziki
ze znajomym policjantem

jutro będzie lepiej
mówię sobie
ba
jutro słońce błyśnie

*
* *

Inaczej wyobrażałem sobie śmierć
wierzyłem naiwnie
że szczytowy orgazm przerażenia
wytrąci mnie wreszcie ze strefy bólu

tymczasem wszystko czuję
widzę wszystko
pozostając na prawach trupa
bez możliwości jęku
drgnięcia
poruszenia się
uczestniczę całym zapasem strachu i cierpienia
w ogranym kawałku dr Tulpa
Student nieśmiały i gorliwy
wierci mi w mózgu jakimś dziwnym instrumentem
patrząc na brzydką twarz chłopca
ubogi i niemodny strój puszek na wardze
myślę
możliwe że on jeszcze jest niewinny
i złośliwa satysfakcja przynosi mi pewną ulgę
(o ile można doznawać ulgi
w trakcie wiercenia w mózgu)

Znam wszystkie narowy profesora
starego i łysego jak koń
znam posępne dowcipy studentów
zdołałem zapamiętać absurdalne frazesy medycyny
których pokryciem jest rzekomo
moje udręczone ciało
skazane na odkrywanie
coraz okrutniej zdumiewających
bukietów tortur

Andrzej Bursa

Zbigniew Bieńkowski

KAFKA, PIEKŁO METAFIZYKI

W 1922 roku umarł Proust, w 1924 — Kafka. Specjaliści od periodyzacji kiedyś, gdy uspokoją się trochę spory chwili, zastanowią się nad tymi dwiema datami i dadzą im to znaczenie, jakie posiadają: epokowe. Śmierć Prousta zamknęła wiek XIX. Śmierć Kafki — bo trzeba było tej śmierci, by się jego dzieło dla nas narodziło — otworzyła wiek XX. Oczywiście granice wieków nigdy nie bywają kategoryczne. Całe obszary literatury ciążą wciąż jeszcze, dzisiaj jeszcze, do wieku minionego, na to nie ma rady, na takie rzeczy nigdy nie ma rady. Ale i na to także nie ma rady: Proust doprowadził do ostatecznej konsekwencji psychologizm. Już nie tylko czynom ludzkim, nie tylko myślom, ale gestom i odruchom dał rodowody, pełne rodowody do któregoś tam pokolenia świadomości, wprowadził nas do raju psychologii. Ileż marzeń o tym raju literatura stworzyła! Każdy krok dalej, głębiej w glebę ludzkiej psychiki prowadził do odkryć i arcydzieł. Wiek XIX nie próżnował!

Cudowne to były czasy. Wtedy człowiek, każdy człowiek, każdy z nas był stolicą świata. Bogactwo ludzkiego wnętrza było oszałamiające. Morza namiętności, góry sennych marzeń, olbrzymie przestrzenie podświadomości, którymi płynęły rzeki, strumienie, kaskady: myśli. W każdym człowieku. Po cóż było światem się ciekawić? Świat to prowincja. Życie ogniskuje się w stolicy. Eksperymentowano więc z przejęciem i z powodzeniem wnętrze człowieka. Zdawało się, że „zagłębiając wrażenie najdalej, jak na to pozwalała jego zdolność wnikania, można było dotrzeć do tego dna, gdzie leży prawda, świat rzeczywisty, nasze autentyczne doznanie" (Proust). Cała uwaga zogniskowana była na człowieku. W nim była prawda, w nim był świat prawdziwy. On był prawdą, on był światem. Innego świata nie było.

Porównanie celów i środków Prousta i Kafki powie nam wszystko o dystansie, jaki dzieli dwie epoki, ba, dwa stulecia.

Pamiętamy Swanna, Odetę, Gilbertę, narratora. Każdy z nich jest misterną budową, niemal pajęczyną myśli, doznań, wzruszeń, wspomnień. Wystarczy zerwać jedną nitkę, aby poruszył się cały mechanizm. Widzimy, jak pracuje; ze wspomnień, aluzji dzierganych jak najwyszukańsze koronki układają się wzory, przędą się tkaniny. Stopniowo ujawniają się, formują prawdy wyszukane, skomplikowane, nieprzetłumaczalne na zwykły język świata. Aby je zrozumieć, trzeba rozłożyć mapę wrażliwości, olbrzymią, bo człowiek jest ogromny, zawiera cały świat, świata wcale nie widać.

Ludzie Kafki — Józef K. z *Procesu*, K. z *Zamku* — stworzeni są do zupełni innych celów. Mają zapewne także swoje życie wewnętrzne, swoje kłopoty sen tymentalne, ale my ich nie znamy. Te, które dochodzą do naszej świadomości mają zawsze związek z ich s p r a w ą. Oni nie mają ani życia, ani czasu do prze żywania czegokolwiek poza jedną ich s p r a w ą. Są jednolici, bez szczelin, be rysów, bez wewnętrznych przepaści. To są dla nas tylko funkcjonariusze spra wy. Nawet sami nie wyobrażają sobie, by mogło być inaczej. Oni nigdy ni byli, jak Swann, w żadnym raju psychologii. Cała ich myśl, energia, całe ich życie skoncentrowane jest w jednym kierunku: dotrzeć, obronić się, przenik nąć intencje świata.

Dla Prousta świat znajdował się we wnętrzu człowieka. Konsekwencją ideo wo-artystyczną tego założenia były środki, którymi to wnętrze odsłaniał, sondo wał. Dla Kafki świat i człowiek to dwie niemożliwe do pogodzenia strony jedne go zjawiska, jakim jest istnienie. Z kontaktu człowieka ze światem, z tego wza jemnego kontaktu pragnienia i niezaspokojenia może wyłonić się, wyłania się je dyna forma porozumienia — los, sens życia.

Życie ludzi Kafki to walka ze światem o zdobycie świadomości losu, a wię wolności decydowania o sobie. Wszystko jest podporządkowane temu celow On wyznacza proporcje wartości, on ustala hierarchię pragnień. Tu namiętnośc miłości i rozpacze nie przeżywają się same dla siebie, nie są autonomiczne. S tylko odblaskami jednego dążenia. Człowiek Kafki odzyskał jedność, człowie czeństwo jego nie jest wypadkową, ale sumą możliwości.

Życie ludzi Kafki to walka ze światem o świadomość, o wolność decydowa nia o sobie.

Czy Kafka miał nadzieję zdobycia wolności wobec świata? Józef K. do końc nie poddaje się rozpaczy. K. do końca nie wątpi, że dotrze do zamku. Życi bohaterów Kafkowskich oparte jest na nadziei. Kafka ich tą nadzieją nie łudz ale każe się im przy niej upierać.

Dzieło Kafki zostało zaliczone do tak zwanej literatury czarnej, pesymistycz nej. Nie jest hymnem na cześć świata, nie bije z niego afirmacja życia, to pew ne. Nie ono jednak ponosi winę za konflikty, które w dzisiejszym świecie pie trzą się przed dzisiejszym człowiekiem. Dzieło Kafki ich nie wyolbrzymia, al też ich nie ukrywa, próbuje je określić. Nie jest także winą Kafki, że świa dzisiejszy w walce z osobowością ludzką coraz częściej stosuje kafkowski środki. Świat miał zawsze skłonności do naśladowania dzieł sztuki. Jest nawe aforyzm na ten temat. Człowiek mógłby też nabrać podobnych skłonnośc A Kafka pokazuje, jak się można skutecznie bronić przed światem.

We współczesnej literaturze Kafka odgrywa taką rolę, jaką w literaturz epoki minionej odegrał Dostojewski. Odciągnął literaturę od ideałów czysł artystycznych, skierował jej uwagę na zasadnicze sprawy istnienia. Zaangażo wał ją najpoważniej w sprawę sensu świata i losu człowieka na ziemi. Litera turze wygnanej z raju psychologii Kafka ukazał ziejące, a więc nęcące ludzk duszę, piekło metafizyki. Napisano gdzieś niedawno, że jest obecnie moda n Kafkę. Trudno to pojąć, moda na ogół nie lubi wysiłku. Chyba że się już prze jadło piekło rzeczywistości.

Sens przesłania Kafki ciemny, ciemny niedopowiedzeniem i wieloznaczno ścią, jest nie do oddzielenia od sensu jego życia, od tego sensu, jaki sam Kafk

ciał swemu życiu nadać, i od tego sensu, jakie życie Kafki wbrew niemu czy mimo niego przybrało. Przesłanie Kafki jest nie do oddzielenia od walki, któ- toczył, ze światem o siebie, z sobą o świat. Ono jest dokumentem tej walki. le i czymś więcej. Pisaniu swojemu, a więc literaturze, Kafka wyznaczył rolę czególną. Jego dzieło miało jakby do spełnienia misję specjalną wo- c jego życia. Miało być nie tylko uzupełnieniem czy rekompen- tą, tę rolę spełnia każde dzieło wobec swojego twórcy, miało je zeobrazić albo usprawiedliwić. Stąd niesamodzielność tego dzieła, je- niesamoistność. Oderwane od życia Kafki, jest niepełne, jakby am- towane. Bo połączone jest innymi, niż to bywa zazwyczaj, tajemniczymi ęzami ze swoim twórcą. Oprócz wszelkich innych zależności istniejących wsze między dziełem i twórcą tutaj istnieje jeszcze zależność celów. Cele dzieła afki nie zamykają się w granicach literatury, nie wygasają, nie kończą się perspektywach sztuki. Losy Józefa K. z *Procesu*, K. z *Zamku*, Gregora Samsy *Metamorfozy*, Karla Rossmanna z *Ameryki* to jakby zarys, próba, doświadczenie czymś, co ma się stać lub już się staje gdzie indziej, na innym planie. Nie- kończenie większości utworów Kafki nie jest sprawą przypadku. Kafka jakby rzucał to, co już go nie zadowalało, a więc było bezużyteczne i nie odpowia- ło już jego potrzebom. Odrzucał nieukończone rzeczy jak jeszcze jedne, znów eudane próby z niemożliwością. *Dziennik* Kafki jest pod tym względem świa- ctwem wprost niebywałym. Dziesiątki pozaczynanych wątków, bynajmniej e notatek pomysłów. Niektóre z nich od razu, z miejsca wprowadzają w samą rawę, wciąż w ten sam konflikt świata i człowieka. Niekiedy w momencie amatycznego napięcia Kafka je porzuca, a gdy wróci po kilku dniach, to przymusem, jakby wracał jedynie z dyscypliny, z obowiązku wobec siebie. Tego nieukończenia przez Kafkę większości utworów nie można traktować tyl- jako jednej z danych biograficznych. Samo to jest już zjawiskiem, samo mówi o dziele Kafki. Upoważnia to do wszystkich interpretacji, nawet naj- lej idących. Do tej także, że Kafka na żadne zakończenie by się nie zgodził, ważając każde za przymus, za wtargnięcie świata samowolne, bezwzględne, chalne. Kafka dopuszczając klęskę człowieka w jego konflikcie ze światem e chce jednak wyrazić zgody na tę klęskę. A każde zakończenie dzieła byłoby aśnie tym przyzwoleniem danym światu, zgodą na klęskę, aprobowaniem . Dlatego komentarze Maxa Broda, który podaje prawdopodobne finały amatów Kafki, trzeba przyjmować jako jedną z możliwości widzianych, ale e przewidzianych przez Kafkę. (W tym świetle zakończenie dorobione przez oda do przeróbki scenicznej *Zamku* jest po prostu zafałszowaniem dzieła afki.)

W stosunku Kafki do literatury, a konkretnie do tego dzieła, którego ocze- je od siebie, zawiera się jakaś olbrzymia nadzieja. O rozmiarach jej świadczą ociażby wyrzeczenia. Tej nadziei Kafka podporządkował całe swoje życie, nią spór wiódł z otoczeniem, rodziną, ojcem, dla niej zrezygnował z miłości, a niej zrywając z narzeczoną rozluźnił związki ze społecznością żydowską, a niej stał się wszędzie obcy, tak obcy, jakby wszędzie był nigdzie. Jakże wiele zekiwał od swojego dzieła, jeżeli umierając nie mógł się zdobyć na wspaniało- yślność, na wybaczenie mu niespełnienia tej nadziei, którą żył. Polecając testamencie Maxowi Brodowi spalenie wszystkich swoich rękopisów Kafka

wyznał wielkość poniesionej klęski, to wiemy, ale — i to jest istotniejsze — wyznał także, jak wielkiego spodziewał się zwycięstwa. Ta decyzja Kafki wymaga wnikliwej uwagi. To nie był tylko gest, jak się zwykło sądzić z wdzięcznym mrugnięciem do Broda, gest zniechęcenia, rozczarowania czy nawet zrozpaczenia sobą. Testament Kafki ma zasięg większy. Podobnie wielki, równie wielki, jak nienapisany testament Rimbauda. Większy jeszcze. Rimbaud wyrzekając się literatury idzie w świat, lecz towarzyszy mu nadzieja świata. Gdy się Kafka literatury wyrzeka, towarzyszy mu tylko rozpacz śmierci. Kafka nie w siebie mierzył, to nie miało być duchowe samobójstwo, unicestwienie się ostatniej myśli. Max Brod nie wypełniając ostatniej woli przyjaciela dobrze pojął, a przynajmniej postąpił tak, jakby pojął, sens decyzji Kafki *. Kafka tym stamentem swoim chciał przede wszystkim zaprotestować. Zaprotestować przeciwko swojemu dziełu jako literaturze, zaprotestować przeciwko literaturze jako takiej, wyrazić niewiarę w jej użyteczność. Chciał ją niemal potępić. Dla tego, że nie spełniła jego nadziei, że była tylko bezużytecznym gadulstwem. Polecając spalić swoje dzieło rzucał anatemę na całą tę domenę ducha, która się rozproszyła w metaforach, odciągnęła od świata. Był szczery, oczywiście. Dziecinne są usprawiedliwiania się Broda. Jedyne tłumaczenie możliwe do przyjęcia jest takie: wobec niewykonalności testamentu, który intencjonalnie odnosi się do literatury jako takiej, jedyną formą wykonania woli Kafki jest opublikowanie jego dzieła, gdyż ono właśnie posiada tę siłę protestu, którą wyraża testament.

W jednym z ostatnich swoich opowiadań, *Poszukiwania psa,* Kafka jakby sam skomentował drogę, która go doprowadziła do decyzji testamentu:

Mówże!... Któż ci się oprze, jeśli będziesz mówił! Całe społeczeństwo psie chóralnie przyłączy się do twojego głosu, tak jakby nań tylko czekało. I wtedy będziesz miał, ile zechcesz, prawdy, jasności, wyznań. Pułap tego nędznego życia, na które tak narzekasz, rozchyli się i wszyscy, pies przy psie, wzniesiemy się do najczystszej wolności. A gdybyśmy do niej nie dotarli, wszystko pogorszyłoby się jeszcze bardziej, cała prawda stałaby się bardziej nie do zniesienia niż półprawda, potwierdziłoby się to, że milczący, ci strażnicy życia mają rację, i ta słaba nasza nadzieja dzisiejsza przeobraziłaby się w tępą rozpacz!

Kafka stracił już tę pewność, tę pewność nadziei, że mową, słowem można dopomóc losowi. Ta utrzymywana kosztem olbrzymich wyrzeczeń wiara w literaturę zapadła się. Czy nagle? Czy na powolnej drodze ewolucji? Można o tego tylko domyślać. W ostatnich dwóch, trzech latach życia wielka nadzieja przeobrażała się w wielkie zwątpienie. Jakby myślał: czy zamiast używania i nadużywania mowy, słowa, zamiast tych prób ze świadomością nieleplej milczeć? Tu nawet ryzyka nie ma, jeśli jedynym rezultatem, skutkiem mowy

* W stanowisku Maxa Broda wobec dzieła Kafki kryje się niezrozumiała sprzeczność. Skrupulatność wyrażająca się przez lata w cenzurowaniu lub opóźnianiu wydania tego dzieła skrupulatność z pewnością chwalebna, gdyż ma swe źródło w pietyzmie dla Kafki, nie ustrzegła jednak Maxa Broda od rzucenia *Procesu, Zamku* i *Ameryki* na jarmark mody. Przeróbki sceniczne tych dzieł, dokonane oczywiście za zgodą Maxa Broda, a nawet z jego udziałem, czymże być mogą, jeśli nie okaleczeniem? Czytelnik może sobie wyrobić zdanie o różnicy między „Kafką na scenie" a Kafką porównując *Proces* (PIW) z jego przeróbką sceniczną (Gide'a i Barrault, opublikowaną przez „*Dialog*").

dowa, literatury, jeśli ostatnim stadium świadomości ma być „tępa rozpacz". Jeśli „milczący strażnicy życia", a więc ci wszyscy, z którymi walczył — ojciec, rodzina, otoczenie — mają rację? Swoim testamentem Kafka opowiada się po stronie milczenia.

Cytowane wyżej opowiadanie zawiera jeszcze przylegający ściśle do testamentu komentarz:

Umrę w milczeniu, otoczony milczeniem, niemal spokojny, i śmierci oczekuję bez drżenia. Rzec by można, że przez jakąś złośliwość obdarowano nas, psy, niebywale silnym sercem, niezdartymi płucami. A my bronimy się przed każdym pytaniem, nawet przed tym, które sami stawiamy. My, bastiony milczenia.

Czymże jest ta pochwała milczenia, jeśli nie wyznaniem, że wszelkie porozumienie jest nieprzydatne i niemożliwe? „To, co by się chciało przede wszystkim osiągnąć, to znaczy zwierzenie, podzielenie się doświadczeniem, wiedzą, właśnie to jest wiecznie niemożliwe." Po cóż wszelkie starania, wszelkie współżycia, jeśli muszą pozostać powierzchowne? Po cóż więc literatura, jeśli nikogo nie można zmusić do odpowiedzi na pytania zasadnicze? Nawet siebie. A o cóż Kafka pyta, jaki cel postawił literaturze, czego się od niej spodziewał, że tak statecznie w nią zwątpił?

W maju 1909 roku Kafka zapisuje w *Dzienniku:* „Trzeba koniecznie, by co dzień przynajmniej jedna linijka była we mnie wycelowana, tak jak teleskop jest wycelowany w kometę".

Wcześnie więc, niemal na progu twórczości (pierwsze, młodzieńcze utwory, jak *Opis walki* czy *Przygotowania do wesela na wsi*, pochodzą z 1907 roku) dwudziestosiedmioletni Kafka wyznacza literaturze misję specjalną w stosunku do samego siebie. Literatura ma być więc dla niego instrumentem świadomości, który ma umożliwić mu określenie siebie, poznanie siebie, wyłonienie się z nicości, z nieświadomości, tej nocy świata, a więc istnienie. Literatura jest więc dlań aktem twórczym i aktem stworzenia jednocześnie, a on sam i stwórcą, i światem stwarzanym. Literatura daje mu dopiero poczucie istnienia, ona go świadamia i uwrażliwia na niego samego. Bez niej był nocą, nicością. Dopiero przed kartką papieru otwierały mu się myśli, formowały wzruszenia, zdobywał świadomość siebie, swojego miejsca w świecie, jak sam powiedział — świadomość nieszczęścia i osamotnienia. A świadomość nieszczęścia — jak to również powiedział — w porównaniu z jego nieświadomością jest szczęściem, choćby to było tylko szczęście w nieszczęściu. Bez literatury był niewolnikiem świata, doświadczał na sobie jego ślepych, niezbadanych sił, które nie owocowały. Dlatego całym pragnieniem jego życia było pisanie, literatura.

Dziennik Kafki daje niemal z dnia na dzień, w każdym razie z miesiąca na miesiąc, relacje jego walk i stosunków z literaturą.

Stosunki rodzinne, warunki domowe, zajęcia zawodowe sprawiają, że literatura jest dlań stałym stanem pragnienia. Kafka tęskni za pisaniem i tęsknota ta tak mu to pisanie wyolbrzymia, że potem każda realizacja jest zawodem. Na przestrzeni lat dwunastu tylko raz notuje tak całkowite poczucie szczęścia: „Poczucie pewności, jakie mi daje najmniejsza praca literacka, jest niewątpliwe i cudowne" (27 luty 1913).

Ta tęsknota za pisaniem wypełnia mu życie. Cały dzień zajęty w biurze ubez-

pieczeniowym, wieczorem pod okiem ojca śledzącego nieżyczliwie te niepraktyczne zajęcia syna, w pokoju wciśniętym w kłopoty i hałasy całej rodziny niemal przechodnim, Kafka usiłował pisać. Słabe zdrowie, konieczność ranneg wstawania praktycznie oddalały chwile pisania do urlopów i niedziel. Kafk przez długi okres życia był dosłownie „pisarzem *de dimanche*". Niedziel wyczekiwał od środy, by do wtorku biadać nad ich bezowocnością. Literatura wię nie dawała mu zadowolenia, była jeszcze jednym źródłem konfliktów moral nych i nieszczęścia. Gdy pisał, czuł się winny wobec ojca, gdy nie pisał — wo bec siebie. Przejmujące są te kartki dziennika, na których dodawał sobie od wagi, składał obietnice zerwania więzów, wyzwolenia. Nie mogąc się upora z tymi wszystkimi więzami, które ma już na sobie, boi się każdego nowego, na wet uczuciowego obowiązku. Robiąc „bilans za i przeciw małżeństwu" notuj m. in.: „Potrzeba mi wiele samotności, to, co zrobiłem, to tylko rezultat sa motności". „A więc już nigdy nie będę sam?" „Czy mnie to nie odciągnie o literatury? Tylko nie to. Wszystko, tylko nie to" (1913).

A literatura, ta literatura niemal dosłownie wydzierana z życia, z czasu, pi sana rozpaczą, będąca przestępstwem w oczach ojca, troską w oczach matki znajdująca w tym rodzinnym domu zrozumienie jedynie w oczach siostr Ottli, czymże dlań była, jeśli nie cierpieniem? Kilka zapisków z roku 191

Przerzuciłem kilka starych papierów. Trzeba doprawdy niebywałej siły, ab przez to przebrnąć (8 marca).

W sobotę nabrałem otuchy. Skupiam się jak piłka spadająca schwytana w loci Jutro, dzisiaj rozpocznę pracę długofalową, dającą pole wszystkim moim możliwoś ciom *, nie przerwę jej, chyba że mi sił nie stanie. Raczej stracić sen niż żyć tak ja dotychczas (16 marca).

Przede wszystkim nie przeceniać tego, co napisałem, bo to by mnie odcięło o tego, co mam jeszcze napisać (26 marca).

Po raz pierwszy od tygodnia niepowodzenie kompletne w pracy. Przebrnąłer przecież przez wszelkiego rodzaju stany i nastroje w zeszłym tygodniu i udało m się uchronić pracę przed nimi. Aż boję się pisać o tym (1 kwietnia).

Po raz pierwszy od jakiegoś czasu niepowodzenie całkowite w pisaniu. Uczuci człowieka poddanego próbie (6 maja).

Jakżeż czepiam się mojej powieści * pomimo całego niepokoju, jakim mnie na pawa; jestem jak posąg wyrywający się wzrokiem w dal, a unieruchomiony na cokol

Całymi stronicami można by cytować wzloty, porywy nadziei, a przede wszy stkim upadki, upadki coraz głębsze, coraz bliższe dna rozpaczy. Te stany znie chęcenia to nie tylko utrata wiary w siebie. Dla Kafki pisanie nie jest tylk potrzebą artystyczną. Nie jest zamiast życia, jest formą życia. Literatura jes dla Kafki jakby potrzebą organizmu, potrzebą niemożliwą do niezaspokojeni częścią egzystencji. W jednej z notatek *Dziennika* umieścił ją na tym samy planie, co akt seksualny. „Miałem nadzieję zaspokoić chociażby nieco moją m łość, ofiarując jej mój bukiet, to było zupełnie bezcelowe. Zaspokojenie moż dać jedynie literatura albo *coitus*" (5 listopada 1911). Jedno i drugie daje po czucie posiadania, władzy, siły, panowania. Nad sobą. Przede wszystkim na sobą. Dla Kafki potęga literatury jest nieobliczalna, niemal magiczna.

* Pracuje nad *Ameryką*.

Kiedy coś mówię, to to coś traci natychmiast i ostatecznie wszelkie znaczenie; kiedy zapisuję, traci je także, tak, ale zyskuje inne (3 lipca 1913).

Danie nowego, innego znaczenia swoim stanom, doznaniom, całemu swojemu życiu — to owa nadzieja Kafki, i dlatego właśnie związana z literaturą. Tylko literatura może to wszystko, co ciemne, niejasne, wywieść z anonimowości bólu i cierpieniu materii dać sens i miejsce w świadomości. A zdobyć świadomość cierpienia, to zapanować nad nim, wznieść się ponad nie, spojrzeć na nie z zewnątrz, a więc wyzwolić się.

Mam w tej chwili, tak jak miałem dziś po południu, ogromną, niezwalczoną potrzebę wyrwać z siebie niepokój przez opisanie go w całości, drobiazgowo, w ten sposób, aby przeniknął w głębię papieru tak, jak się z mojej głębi wyłania... I ta potrzeba nie jest potrzebą artystyczną (8 grudnia 1911).

Przedarcie się przez nieokreśloność, anonimowość rozterki, przez pustkę serca, dotarcie do głębi, do najniższych pokładów świadomości to ambicja pisarska Kafki. Przeobrażenie tej pustki, nieokreśloności w prawdę o sobie, o świecie, odrodzenie się w świadomości to cel jego literatury. Cel jak najbardziej osobisty. Wszystko miało dla niego sens tylko osobisty. Dopiero przez to, że osobisty, ogólny. W *Aforyzmach* zanotował, że dopuszcza ewentualność Boga, byleby był Bogiem osobistym. Tylko te utwory aprobuje w pełni, w których najostrzej, najbezwzględniej wypowiedział swój los. Pisząc *Proces* wspomina czasy pisania *Wyroku* i *Metamorfozy:* „Dzisiaj praca moja tak dobrze mnie nie strzeże, nie jestem z nią tak scalony, jak dwa lata temu... Ale potrafię nawiązać dialog z sobą i wzrok mój nie jest już utkwiony w bezwzględną pustkę" (15 sierpnia 1914). *Wyrok* jest dlań tym utworem właśnie, w którym był najbezwzględniej okrutny dla siebie. W *Procesie* skazywał się na śmierć pośrednio, metaforycznie, *in effigie,* poprzez Józefa K. Georg Bendemann z *Wyroku* był nim całkowicie. Tu jest jego życie wzięte i torturowane żywcem, tu są jego kompleksy serdeczne. 14 sierpnia 1913 roku, po zerwaniu narzeczeństwa z F. B., zapisuje: „Konkluzja *Wyroku* zastosowana jest do mojego przypadku. Pośrednio zawdzięczam jej * to, że napisałem tę opowieść, narzeczona jest powodem zguby Georga". A wcześniej, w lutym 1913 roku zapisuje: „Georg ma tę samą liczbę liter, co Franz. W nazwisku Bendemann *mann* jest jedynie wzmocnieniem Bende... A Bende ma tę samą liczbę liter, co Kafka... Frieda ma tę samą liczbę liter, co F".

Napisanie *Wyroku* bardziej niż słynny *List do ojca* poprzez uświadomienie mu sensu jego życiowych więzów, jego win, kompleksów oczyściło go i wyzwoliło. Odrodziła go przez unicestwienie śmierć Bendemanna. Pisze w *Dzienniku:* „Ta opowieść wyłoniła się ze mnie jak prawdziwie wyzwalający płód pokryty nieczystością i śluzem" (11 luty 1913). „*Wyrok* pisałem jednym pociągnięciem pióra od dziesiątej wieczór do szóstej rano... Straszliwe zmęczenie i radość... Mam całkowitą pewność, że gdy tak pracuję, schodzę na samo haniebne, wstydliwe dno literatury..." (23 września 1912).

Kafka oczekiwał od literatury ustawicznych wyzwoleń, odrodzeń. Chciał, aby każda kartka papieru stawała się paktem zawieranym między nim i świa-

* F. B.

tem. Im głębiej w nią schodził, im bardziej zbliżał się do „haniebnego dna", tym większe zawody go spotykały. Kafka nie pamiętał, że literatura jest także sztuką, że niekiedy pozoruje dno i udaje świadomość. Tego nie dopuszczał, temu zaprzeczał. A gdy sobie to uświadomił: „Metafora to jedna z tych rzeczy, które mi każą wątpić o literaturze... Tylko jedna literatura nie czerpie z samej siebie żadnej pomocy, nie mieści się cała w sobie, jest jednocześnie i grą, i rozpaczą" (6 grudnia 1921). Jedno odrzucał, przed drugim właśnie w literaturze szukał ocalenia.

Mimo owego niepowodzenia, a właściwie mimo poczucia niepowodzenia, żaden z pisarzy tak wiele od literatury nie uzyskał, jak właśnie Kafka. Ona mu przecież rozwiązała wszystkie problemy życia, umożliwiając na codzień żyć w absolucie, w tych strefach, gdzie wszystko ma sens ostateczny. To właśnie literatura dała mu ten przywilej, aby każdy krok, każda decyzja życiowa, każde uczucie miało dlań od razu perspektywy metafizyczne. Od literatury oczekiwał wyzwolenia. Ona dała mu najwięcej, co dać mogła — świadomość losu. Jego pragnienia były maksymalne, oczekiwał od literatury jeszcze pomocy. Stąd ten zawód, „tylko ona jedna z samej siebie nie czerpie pomocy". Nie mogła mu dać tego, czego w niej nie ma. Kafka potępił więc ją za jej słabość, za nieprzydatność, za niespełnienie jego oczekiwania. A przecież czymże byłby bez świadomości nieszczęścia, bez poczucia winy i potępienia przez świat? Czy bez literatury, bez świadomości siebie, jaką dzięki niej zdobył, byłby tak bezgranicznie samotny, jak był? A tylko z pozycji takiej samotności mógł sięgać tam, gdzie sięgnął.

Samotność Kafki jest arcydziełem losu. Nikt nie osiągnął takiej samotności i takiej obcości wobec świata, jak on. Był wygnany zewsząd. Samotność Kafki zestawia się niejednokrotnie z samotnością Kierkegaarda. Sam Kafka daje do tego podstawy, zestawiając w zapiskach wielokrotnie swój los z losem Kierkegaarda (którego filozofię studiował). Podobieństwo powierzchowne. Obaj mieli równie wyostrzoną świadomość swojej samotności, to prawda. Kierkegaard zrywając z narzeczoną zerwał, podobnie jak Kafka, więzy społeczne, ale jemu został jeszcze chrystianizm, gdy Kafce nic już nie pozostało. Samotność Kierkegaarda była naturalna i wydumana jednocześnie. Kafka był samotny w sposób naturalny od zawsze.

Wygnanie Kafki datuje się od dnia jego urodzin. W słynnym *Liście do ojca*, napisanym w wieku dojrzałym (1919), Kafka na zimno, bez doraźnych bodźców przedstawia swoje miejsce w rodzinie, swój kompleks ojca, centralny problem życia. Od dziecka był wygnany z rodziny. Był tam nieudanym dzieckiem, które sprawiło zawód ojcu. To uformowało jego postawę ucieczki od świata, która jest wewnętrzną aprobatą wygnania. „Jako ojciec byłeś za silny dla mnie, zwłaszcza że moi bracia umarli wcześnie, siostry przyszły na świat dużo później i sam musiałem wytrzymać pierwszy atak, a na to byłem za słaby." Tu jest istota konfliktu. Ojciec, zdrowy, energiczny, chciał w synu widzieć cechy swoje a tymczasem Franz był Löwy, miał duchową i fizyczną konstrukcję matki.*

* Na podstawie relacji Broda *List do ojca* uchodzi za autentyczny list, z tym tylko, że nie wysłany. Jest to prawdopodobne, ale nie jest pewne. Wolno przypuszczać również, że Kafka nigdy nie zamierzał tego listu wysyłać. Chciał po prostu w formie bezpośredniej (a więc kategoryczniej niż w *Wyroku*) rozprawić się z gniotącym go kompleksem. Stąd wyzwalająca funkcja *Listu*.

** Matka Kafki była z domu Löwy.

ieśmiały, bez zaborczości wobec życia, taki syn był dla ojca ustawiczną obelgą. łabość dziecka, marzenia młodzieńca, zainteresowania dojrzałego mężczyzny — szystko to było obciążone ojcowską dezaprobatą. Kafka był za słaby, by zerać z ojcem całkowicie. Podporządkowywał mu się więc, ulegał mu po to tylko, y być stałym przedmiotem gniewu, troski, biadań. Nietolerancji i dezaprobaty.

Świat był dla mnie podzielony na trzy części: w pierwszej części żyłem ja jak ewolnik podległy prawom, które tylko dla mnie były wymyślone i których w dotku nigdy, nie wiedząc dlaczego, nie umiałem zadowalająco wypełnić; w drugiej ęści żyłeś ty, zajęty rządzeniem, wydawaniem rozkazów, zirytowany, podniecony; trzeciej części żyła reszta ludzi, w szczęściu, bez rozkazów i bez posłuszeństwa.

W domu rodzinnym nigdy nie jest u siebie. Na codzień, przy posiłkach, przy mpie wieczornej żyje z uczuciem wygnania. Literatura mu to uczucie zastrzy, spotęguje do stanu świadomości *(Wyrok, Metamorfoza)*.

Wygnany był ze społeczności. Do żadnej nie należał naprawdę. Żyd, wychoany w kulturze niemieckiej i mówiący po niemiecku, w Pradze, tym centrum owiańszczyzny austro-węgierskiej monarchii, jest nigdzie. Pewne jest tylko to, jest mieszkańcem Pragi, nic więcej. Obcy jest dla wszystkich, dla Czechów dla Niemców. Sam, pisząc do Maxa Broda z Merano, problem ten zilustrował. pensjonacie, gdzie mieszkał, miał jadać przy wspólnym stole, przy którym edzieli m. in. oficerowie austriaccy — generał i pułkownik. „Z pierwszych ów wyszło na jaw, że jestem z Pragi. Czy jestem Czechem? Nie. Wytłumacz m przenikliwym oczom niemieckich wojskowych, kim jesteś naprawdę. Ktoś ówi: Niemiec z Sudetów, ktoś inny: z Kleinseite *. Wszystko się uspokaja, jey. Ale generałowi, który ma ucho czułe, wykształcone w filologicznej szkole ustriackiej armii, to nie wystarcza. Po obiedzie zaczyna znów wątpić dźwięczności mojego niemieckiego języka, może oko ma zresztą więcej ątpliwości niż ucho. Próbuję mu to wyjaśnić moim pochodzeniem żydowim. W generale naukowiec jest zadowolony, człowiek — nie... Generał robi ę czerwony, przez grzeczność prowadzi rozmowę do jakiegoś przyzwoitego ońca..."

Dla Żydów obcy jest także. Przez niechęć do ojca, który swój związek z religią minę żydowską przesadnie pod jego adresem uzewnętrznia, Kafka kontakt praskim żydostwem rozluźnia. Chce być tym tylko, czym być może bez udziału ojca, mieszkańcem Pragi. Dopiero kiedy wyzwoli się nieco z ojcowskiego cisku, wtedy samodzielnie, chociaż nie bez wpływu żydowskiego aktora Löwy uroku żydowskiego teatru, będzie się zbliżał do żydostwa. Poznaje literaturę dowską, szuka kontaktu ze syjonistami, bierze udział w intelektualnym życiu raskich Żydów. W czasie wojny, kiedy Praga stała się centrum żydostwa odkowo-europejskiego, Kafka zbliżył się do syjonizmu. W tym okresie jego wiązki z żydostwem odgrywają w jego życiu moralnym i umysłowym dużą lę. Rzecz charakterystyczna, że w jego twórczości literackiej nie odbiło się to cale lub minimalnie. A przecież związki z żydostwem były jedynymi związkami jego życia, przed którymi się nie uchylał, których nie unikał. Oczekiwał nauet od nich jakiegoś oczyszczenia, jakiejś siły odrodzeńczej.

Jak wszystko u Kafki, ta tęsknota do żydostwa, ten jego syjonizm — to także

* Dzielnica Pragi zamieszkała dawniej przez Niemców.

sfera metafizyki. Tęsknił do żydostwa, bo pragnął być g d z i e i n d z i e j, b przez tę tęsknotę jeszcze bardziej stawał się obcy w tym świecie, gdzie by był jeszcze bardziej nigdzie. Jego świat to właśnie świat niemożliwych prag nień. „Ja jestem nigdzie... Wielka jest siła atrakcyjna mojego świata i ci, którz mnie kochają, kochają mnie dlatego, że jestem opuszczony... Dlatego, że wie dzą, iż w czasach szczęśliwych, g d z i e i n d z i e j mam swobodę ruchów, wo ność, której tu brak całkowicie" (29 stycznia 1922).

Syjonizm Kafki to syjonizm paradoksalny. Tęsknił do żydostwa jako do ab solutnej formy wygnania, solidaryzował się z tym losem Żydów, który on odrzucili, który oni uważali za swoje przekleństwo. Oni chcieli wejść d Ziemi Obiecanej, a on chciał znaleźć się w żydostwie jak na pustyn by stamtąd tęsknić do niemożliwego Chanaan. W jego syjonizmie był egzaltacja tych właściwości żydowskich, z którymi Żydzi się zmagal Kafka egzaltował żydowską słabość, żydowskie nieszczęście. Był sy jonistą i antysyjonistą jednocześnie, Żydem i anty-Żydem. Żydostw Kafki to przede wszystkim jeszcze jeden teren konfliktu metafizyk i rzeczywistości. Kafka, który był nigdzie, łudził się, że może być gdziekolwiek Była taka chwila w jego życiu, kiedy chciał rzucić wszystko, nawet literatur i wyjechać do Palestyny. W rozmowie z Gustawem Januchem * na pytani „I wszystko by pan opuścił?" — miał odpowiedzieć: „Wszystko, bo tam znajd życie pełne sensu, bezpieczeństwa i piękna". Dlatego tak wielkim, tak poważny problemem było narzeczeństwo z F. B. Kafka stanął wobec tego samego za gadnienia, co kiedyś Kierkegaard. Związanie się z F.B. to pomniejszenie samo ności, ograniczenie swojego losu. A zerwanie z F. B. to znów osłabienie związ ków z tym środowiskiem, które bał się utracić. Dlatego stał wobec problem wahając się go rozstrzygnąć, zrywał, cierpiał, związywał się ponownie. Ch jakoś pogodzić to, co — wie o tym — jest już nie do pogodzenia.

W wieku dojrzałym uczy się języka hebrajskiego, gdy miłość do Mileny Jese skiej zbliży go do Czechów, uczy się języka czeskiego. Zapisuje w *Dzienni* że musi się uczyć, a więc poznawać sztucznie dwa swoje ojczyste języki, czes i hebrajski. A Gustaw Januch zapisuje taką wypowiedź Kafki: „Język t dźwięczny oddech ojczyzny. Ale ja jestem bardzo zaawansowanym astmat kiem, bo nie znam ani czeskiego, ani hebrajskiego. Jednego i drugiego uczę si Ale to przypomina gonitwę we śnie. Jakże można na zewnątrz znaleźć to, c powinno było przyjść od wewnątrz".

Ale to, co przyszło od wewnątrz, także było dlań obce. Język, którym mów w którym myśli, w którym pisze, niemczyzna, narzędzie jego literatury, stwa rza dlań jeszcze jedną kategorię obcości. „Gość języka niemieckiego" — pis o sobie. Ma świadomość papierowości, prowincjonalności swojego języka. Pis rzom niemieckim zazdrości wszystkiego: jędrności, barwności, bogactwa. Czuj że nie ma kontaktu z glebą języka, z ludem, którego języka używa. Język jeg literatury jest dlań jeszcze jednym wygnaniem. To on, język niemiecki, zerwa w nim, zanim zdołały się narodzić, najświętsze związki tkliwości, te związk z których się rodzi poczucie rodzinne, a potem poczucie narodowe. Doszło d tego, że Kafka ujrzy w języku niemieckim swego wroga: to on wyzuł go z ży dostwa. Jeszcze jedna płaszczyzna konfliktu jego życia — język niemiecki:

* Gustaw Januch w 1956 roku wydał książkę będącą relacją rozmów, jakie miał z Kafk w 1920 roku.

Wczoraj przyszło mi na myśl, że jeśli nie zawsze kochałem moją matkę tak, jak ją to zasługiwała, i tak, jak mógłbym ją kochać, to dlatego jedynie, że język niemiecki mi przeszkodził. Matka żydowska nie jest jakąś *Mutter*, ten sposób nazywania ośmiesza ją trochę (słowo *Mutter* samo w sobie nie jest śmieszne, gdyż jesteśmy z Niemczech). Kobiecie żydowskiej dajemy imię matki niemieckiej, ale zapominamy o sprzeczności, jaka w tym tkwi, i sprzeczność ta tym bardziej, tym głębiej przenika uczucie. Dla Żydów słowo *Mutter* jest szczególnie niemieckie, ma w sobie tyleż chłodu, co dostojeństwa chrześcijańskiego, i dlatego kobieta żydowska nazwana *Mutter* nie tylko jest śmieszna, ale także obca (24 października 1911).

Nawet miłość, która w każdym życiu jest największym konfliktem, ale konfliktem rozwiązanym, a więc formą ułożenia się ze światem, ułagodzenia niemożliwości, dla Kafki jest przede wszystkim rozdarciem. Dwa narzeczeństwa, właściwie trzy, gdyż z F. B. dwukrotne) już przez swoją oficjalność, dzianie się na oczach świata, charakter społeczno-religijny są dla Kafki nie tylko naturalną próbą serca. Poczucie winy, poczucie uchylania się od odpowiedzialności, świadomość niewykonania obowiązku wobec świata przeradza się w lęk, który zaważy na jego życiu uczuciowym. I seksualnym również. Dopiero Milena go wyzwoli.

W listach do Mileny szczerzej i bezpośredniej nawet niż w *Dzienniku* Kafka pojrzy na swe szamotanie się z wolą, z kompleksami. W *Dzienniku* był w środku samego siebie, notował doznania, nie sądził. Pisząc do Mileny patrzył na siebie cudzymi, jej oczami:

Trzy historie moich narzeczeństw mają ze sobą tyle wspólnego, że wszystko, zawsze, bez najmniejszej wątpliwości działo się z mojej winy; ja unieszczęśliwiałem obydwie moje narzeczone i, mówmy tylko o pierwszej, o drugiej nie mogę mówić, gdyż to jeszcze przeżywam... Unieszczęśliwiałem więc pierwszą już przez to samo, że nie potrafiłem być przez nią, z jej powodu, za jej sprawą (poświęciłaby się, gdybym zapragnął) ustawicznie wesoły, spokojny, zrównoważony, zdolny do stanu męża, chociaż wciąż zapewniałem ją o tym, chociaż kochałem ją rozpaczliwie i za jedyny cel godny wysiłku z wewnętrznym przekonaniem uważałem małżeństwo. Blisko przez pięć lat zawziąłem się na nią (a może raczej na siebie); na szczęście była nie do złamania ta jakaś krzyżówka prusko-żydowska, gatunek silny i niepokonany, a nie jestem tak odporny. Cóż, ona musiała tylko cierpieć, a ja musiałem jeszcze jej ból zadawać w dodatku.

Milena Jesenska w latach 1920—1922, a więc na dwa, trzy lata przed śmiercią Kafki, dała mu poczucie całkowitej wolności uczuciowej, pełnię możliwego lań szczęścia, a więc pełnię rozdarcia. Z Mileną Kafka mógł przeżywać miłość jako taką, bez tych wszystkich skomplikowanych związków i powiązań społeczno-religijnych. Mógł kochać bez poczucia winy (konwencjonalnego poczucia winy wobec męża Mileny oczywiście dzięki niej nie miał), bez obciążenia żadną odpowiedzialnością, z całkowitym wyzwoleniem, bo nawet bez perspektyw przyszłości. I rzecz najważniejsza w tym wszystkim, Milena nie była Żydówką. Dzięki niej Kafka mógł już być naprawdę n i g d z i e. Poza narodem tym czy innym, poza wyrzutami sumienia, poza syjonizmem i antysyjonizmem, był sam na sam ze sobą. „Z tobą mogę mówić swobodniej niż

z kimkolwiek — pisze do Mileny — bo nikt nie był przy mnie w ten sposób jak ty jesteś, z całą wiedzą o mnie, z całą świadomością, wbrew wszystkiemu pomimo wszystko." (Warto dodać i to, że Milena była na intelektualnym poziomie jego uczucia, sama była literatką czeską, była jedną z tych nielicznych którzy cenili Kafkę jako pisarza, i przetłumaczyła kilka jego drobnych utworów na czeski.) Dora Dymant, towarzyszka ostatnich tygodni życia Kafki, dała mu spokój, szczęście nasycone rezygnacją. Milena przez tę bliskość w obcości co będąc sprzecznością zaostrza wszystkie przeciwieństwa, wyzwoliła go od win, lęku, pozwoliła mu zacząć życie serca od punktu zerowego. Teoretycznie. W rzeczywistości to nie było możliwe. Punkt zerowy dla Kafki nie istnia w ogóle. Wszystko się od razu zaczynało w stopniu najwyższym. Dlatego te ta miłość do Mileny jest jakby paroksyzmem szczęścia, upojenia, zwątpienia rozpaczy. Nigdy nie był chyba tak szczęśliwy i nigdy nie sięgał dna rozpaczy jak we współżyciu z Mileną. Max Brod, który jest znakomitym biografem Kafki, ale nieprzekonywającym komentatorem jego dzieła, robi daleko idące powiązania między Frydą z *Zamku* i Mileną. Punktem wyjścia (i dojścia) jest dla niego to, że Kafka w latach swojej miłości do Mileny pracował nad *Zamkiem*. Trudno, moim zdaniem, o większą pomyłkę niż taka interpretacja. Fryda to postać miłości, która osłabia, odbiera siłę walki, zaciemnia cel życia, to ta miłość której się Kafka lęka, przed którą Kafka ucieka. Fryda to zawada i przestroga zarazem. Milena? Milena to była ta jego przygoda duchowa, która nie osłabiła, ale zaostrzyła świadomość siebie. W każdej dziedzinie. Już sama obcość Mileny ułatwiła mu spojrzenie na siebie z zewnątrz. Dzięki niej ujrzał własną odrębność, tę odrębność, którą wciąż określa jako żydowską. W liście do Mileny znajdujemy zapiski tak przenikliwe, jakich nie ma w *Dzienniku*:

Posiadam właściwość, która mnie odróżnia bardzo silnie (natężeniem, a nie swoją istotą) od wszystkich ludzi, jakich znam. Oboje znamy wiele typowych przykładów Żydów zachodnich. Z nich wszystkich najbardziej typowym przykładem jestem ja. To znaczy, z pewną przesadą oczywiście, że nie mam chwili spokoju, że nie mi nie jest dane, że wszystko muszę zdobyć, nie tylko teraźniejszość i przyszłość, ale także przeszłość, a więc tę rzecz, którą każdy człowiek otrzymuje darmo i do woli. A ja muszę to zdobywać, i to jest najcięższa praca. Jeśli się ziemia kręci w prawą stronę — nie wiem tego, ale jeśli — ja muszę kręcić się w lewą stronę, ażeby nadrobić przeszłość. A mnie brak sił do takich zadań, ja nie mogę świata udźwignąć na moich ramionach, one z ledwością dźwigają moją zimową kurtkę. Nie sam brak sił jest godzien litości. W ogóle jakie siły podołałyby takim zadaniom?

Czy może być większe, bardziej absolutne poczucie obcości i wygnania niż to? A więc jego samotność była nie do przezwyciężenia. Po prostu z nią się urodził. Pisanie, literatura nie mogła mu jej zapełnić, bo operowała także obcością, językiem niemieckim. Nie tylko nie zapełniała, ale jeszcze bardziej podsycała, podnosiła do potęgi ostatecznej, wyolbrzymiała do nieskończoności. Każdym słowem Kafka zrywał te resztki więzów z najbliższą mu społecznością, każdym słowem oddalał się od tego siebie, którym zdawało mu się, że jest, aby się zbliżyć — gdzie? Kafka ma poczucie zawieszenia pomiędzy światami, pomiędzy światem, który dobrowolnie porzucił, i tym drugim, do którego nigdy nie dotrze, pomiędzy pustynią i Ziemią Obiecaną. „Jestem zwiewny, wznoszę się

a jakiś szczyt górski, lecz tam ledwie chwilę mogę się utrzymać... unoszę się
a jakieś wysokości, ale to nie jest śmierć, niestety, to nie jest śmierć, to są
ieczne męki konania" (6 sierpnia 1914).

Gdy Gustaw Januch zapytał go, czy jest samotny jak Wassermannowski bo-
ter, Kasper Hauser, odpowiedział: „O wiele bardziej niż Kasper Hauser. Ja
stem tak samotny, jak Franz Kafka". A sam w kajecie z zapiskami notuje:
Mnie nie wiodła, jak Kierkegaarda, osłabiona z pewnością, ale jednak pewna
ka chrystianizmu i nie zdążyłem się uchwycić jak syjoniści ostatniej choćby
ędzli szala żydowskich modlitw. Ja jestem albo kresem, albo początem" (1917).

Samotność Kafki jest tak bezwzględna, jakby była paroksyzmem, sumą
szystkich możliwych wygnań ze wszystkich możliwych światów. Na czym
iał oprzeć życie, myśl, światopogląd? Rozsypywało się wszystko, czegokolwiek
tknął. Zostawało to, co nie podlega warunkom przemijającym, zostawała sa-
a esencja świadomości, metafizyczny sens świata. Cóż w tym dziwnego, że
absolutnej obcości, w obcości niepokalanej wobec otaczającego go świata,
olny od obciążeń i obowiązków, wolny tym bardziej, że za tę wolność zapłacił
emało, Kafka mógł rozprawiać się ze światem w kategoriach najwyższych,
tatecznych. Mógł zaangażować literaturę najpoważniej jak można: metafizycz-
e. W tym zaangażowaniu jest sens i dzieła, i życia Kafki. To zaangażowanie
spala różne elementy, godzi sprzeczności tego nieprawdopodobnego, niepo-
wnywalnego z niczym losu.

Literatura dała Kafce świadomość wygnania, nieobecności w świecie, świa-
mość istnienia poza rzeczywistością, poza światem. Ona też była jedynym te-
nem walki, gdzie — zdawało mu się — ma szanse odniesienia zwycięstwa. Ona
kże służyła mu za bazę wypadową we własne życie (*Metamorfoza*, *Wyrok*,
yrok przede wszystkim). Trzeba powiedzieć, że był zawsze w pogotowiu, zaw-
e w ataku, nie ma ani jednej karty jego dzieła, gdzieby westchnął, uśmiech-
ł się bezinteresownie, jest cały czas w napięciu. Westchnienia są liczone jak
y, uśmiechy wyważane jak lekarstwo albo trucizna, muszą skutkować. Od
łodzieńczego *Opisu walki* do przedśmiertnych kart *Poszukiwań psa* prowadzi
alog z sobą i ze światem o sprawach wyłącznie ostatecznych. Czyż jest gdzie
szcze w świecie taka literatura, w której wszystko, rzeczy, właściwości, ele-
enty, żywioły, strony świata, czynności, wszystko miałoby sens metafizyczny?
yłącznie metafizyczny? Poeta Valéry powiedział, że nie napisze powieści, bo
u przez pióro nie przejdzie zwrot: „Jak pani się ma, hrabino?". Kafka pisał
owieści, zwrotów takich i innych nie unikał, ale zrobił co innego, zrobił to,
ego by nie zrobił nigdy Valéry: najzwyklejszej mowie potocznej dał znacze-
e metafizyczne. Za banalną formą powitań, pozdrowień itp. kryją się w *Pro-
sie* czy *Zamku* przepaście sensu. Odkryć go, odczytać — to kopalnia możli-
ości. U Kafki sens fizyczny, socjologiczny, polityczny, każdy traci bazę, pra-
dła logiki rozchwiewają się, by ustąpić miejsca — anarchii? Nie, więzi stokroć
rupulatniejszej, bezwzględniejszej, nierozerwalnej, metafizycznej. Wszystko
raczy poprzez stosunek do ostatecznego celu. W ten sposób nic nie jest przy-
dkowe. Przypadek nie istnieje, bo wszystko jest zawsze możliwe. W *Zamku*
zybycie mierniczego, nieoczekiwane, samowolne i w istocie prowokacyjne,
najmniej nie zaskakuje administracji. Tu zaskoczenie jest wykluczone. Nie
ożna nie przyjąć narzuconej pozycji walki. Administracja zamku nie może

nie zgodzić się na przyjęcie mierniczego. On nie może nie przyjąć pomocników, choć wie, że zostali mu narzuceni. Gregor Samsa z *Metamorfozy* nie mógł nie przyjąć narzuconej mu postaci istnienia. I z narzuconych mu pozycji musiał bronić się przed światem. To samo Józef K. w *Procesie*, to samo Georg w *Wyroku*.

Kiedy wyłania się z każdej rzeczy, z jej kształtu, zarysu, jej sens ostateczny, to sens rzeczywisty, materialny, fizyczny, ten sens, który ją normalnie wyznacza, jest już tylko którąś tam z rzędu specyfiką, niemal przydawką. Rzeczy Kafki są właśnie nasycone swoim sensem ostatecznym, nasycone w takim stopniu, że wydają się w kategoriach logiki upostaciowaniem nonsensu. To nasycenie sensem ostatecznym daje im całkowitą samoistność, niezależność. Tu z góry żadne układy, żadne stany prawdopodobieństwa, żadne przewidywania nie istnieją. Niczego nie można oczekiwać, niczemu nie można się zdziwiać. Wszystko jest nieoczekiwane, to znaczy oczekiwane jest wszystko. Żadna możliwość nie jest wykluczona. Tu wszystko jest możliwe. W świecie spraw ostatecznych wszystko ma sens ze względu na stosunek do celu ostatecznego. Cóż za swoboda wyobraźni! Przecież tego celu nie znamy. Ale jedno obowiązuje, rygor jest, niemniejszy niż w logice: do tego celu prowadzi wszystko. Trzeba więc wszystko akceptować, godzić się na każdą pozycję walki, którą świat narzuca. Nieakceptacja to bunt, a bunt w kategoriach metafizycznych jest wykluczeniem ze świata. U Kafki jest tylko jeden wypadek buntu, nieakceptacji narzuconych warunków walki, nieprzyjęcia pozycji obrony. Tym wypadkiem jest Amalia w *Zamku*. Amalia odmówiła wykonania grubiańskiego polecenia Sortiniego. Nie tylko nie poszła do niego do hotelu, ale — i to było przestępstwem niewybaczalnym — podarła przy posłańcu wręczoną jej kartkę. Tym aktem skazała się na wygnanie ze środowiska. Znalazła się poza światem. Świat nie zmusza do posłuszeństwa, nawet pragnie sprzeciwu, to go utwierdza, ale nie dopuszcza jednego: odmowy walki z tymi pozycji, które narzuca. Amalia miała drogi i środki do obrony, mogła odwołać się wyżej, przejść całą drabinę hierarchii zamkowej, ale odrzucając procedurę negowała formę, tę zasadniczą więź istnienia.

Gdzie jest sens świata? Cała twórczość Kafki usiłuje go odkryć, po to, aby go podważyć, przezwyciężyć. Młodzieńczy *Opis walki* jest terenem poszukiwań tym ciekawszym, że ujawniającym narodziny konfliktu i pierwsze słabości ich ukazania. Kafka chce tutaj wygrać walkę ze światem samą negacją. Swoją obcość w świecie rozumie materialnie, fizycznie. Świat przytłacza go po prostu fizycznie, jest przede wszystkim olbrzymią materią, olbrzymim, niemożliwym do odparcia wrażeniem: „Ale nie tylko góra, nie ona jedna jest pyszna, natrętna, gniewna; także kwiaty, trawa, rzeka... Proszę was, góro, trawo, rzeko, odsuńcie się, zróbcie mi trochę miejsca, abym mógł odetchnąć". Istotny, głęboki, mający ambicję ostateczności sens zjawisk, rzeczy jawi mu się jako zaprzeczenie, jako nonsens logiczny. Mówi nawet: „Wyznania nabierały sensu dopiero wtedy, kiedy się je odwoływało". Wszystko ma sens odwrotny. I dlatego walka, której opis chciał przedstawić, była składaniem się jakby na niby, na próbę. Niekiedy odnosi się wrażenie, że walka toczy się na linie, z jednej strony grozi metafizyczna głębia, a z drugiej — płycizna groteski. Na ślad tego metafizycznego humoru, humoru czarnego, natrafiamy potem w *Ameryce*

zie ma on zresztą swój własny sens, sens okrucieństwa w procesie wyto-
onym niewinności.
W tej walce ze światem, którą Kafka toczy, której dzieło jego jest świa-
ctwem i terenem jednocześnie, świat nigdy nie jest pomniejszony, ułatwio-
, rozbrojony. Wprost przeciwnie. Świat pokazany jest od swojej najistotniej-
ej strony, od przewagi, którą ma i którą wyzyskuje. Lojalność Kafki jest
kowita. Swoim bohaterom każe przyjmować każdą narzuconą im pozycję
sam swoje środki literackie, styl, obrazowanie światu podporządkowuje.
ógłby konflikty przenieść przecież w strefę idei, mógłby je poubierać
symbole i uzyskać równorzędność szans. Nie. Konflikty dzieją się w real-
ch, drobiazgowo realnych warunkach, świat występuje w najkorzystniejszej
a siebie postaci. Fantastyczność sprowadzona jest tak bardzo do minimum,
słyszało się nawet w świecie o realizmie Kafki. Oczywiście nie jest to
alizm. Ale jednak realistyczność jest.
„W walce, którą toczysz ze światem, bądź po stronie świata" — ten aforyzm
afki jest wypróbowaną metodą jego dzieła. Walczyć ze światem i jedno-
eśnie stwarzać warunki korzystne dla świata, walczyć ze światem i pomagać
u w obronie. W *Procesie*, w *Zamku*, żeby się ograniczyć do tych najbardziej
zpośrednich form walki, świat ma zawsze wszystkie, największe możliwości.
zef K. z *Procesu*, K. z *Zamku* nie tylko przyjmują każdą narzuconą im po-
cję, zawsze przecież niekorzystną, ale nadstawiają się jeszcze na ciosy prze-
aczenia tak, aby miały one największe szanse. Józef K. cały wysiłek skupia
tym, aby przyśpieszyć sformułowanie oskarżenia, przynagla los przeciwko
bie, z niecierpliwości wyrzeka się adwokata, stawia się w sytuacji najgor-
ej. K. pomnaża swoje trudności chociażby stosunkiem do pomocników, któ-
ch przecież zaaprobował. A przy tym i Józef K., i K. tracą energię, gubią się
zez kobiety. Józef K. ma lat trzydzieści, jest niedoświadczony, proces spadł
ń nieoczekiwanie, zrozumiałe więc, że szuka rady i pociechy wszędzie, gdzie
oże, i u żony woźnego, i u Leni, nie boi się swojej słabości jeszcze, bo jej
e zna. Ale K. ma już pod czterdziestkę, sam rozpoczął akcję przeciw zamko-
, to on jakby wytacza proces i nie ma prawa do słabości. Jakże więc wy-
umaczyć stosunki z Frydą, z Olgą, te stosunki demobilizujące, jeśli nie chęcią
pomożenia światu? Jakie są powody tego stawania po stronie świata? Czy
zez spiętrzanie trudności Kafka chce zmusić człowieka do tego, by dał z sie-
e maksimum człowieczeństwa? A może swoją lojalnością także świat chce
lojalności zmusić?
Lojalność świata? Kafka ukazał cały mechanizm zagłady, który, niszcząc,
icestwiając, funkcjonuje w tzw. najlepszej wierze z zachowaniem wszyst-
ch form tzw. poszanowania godności ludzkiej. Tak że nawet trudno go po-
jrzewać o pozorność. Kafka odsłonił sens metafizyczny tego stosunku do
łowieka, opartego na pozorze poszanowania jego osobowości. *Kolonia karna*,
zywiście. Nie tylko. W *Zamku* została ukazana subtelna, niemal nieuchwyt-
aparatura ucisku moralnego działająca według najnowocześniejszej recep-
ry. Jest to metoda unicestwiania z zachowaniem wszystkich pozorów, bez-
lesna, nie zostawiająca śladu. Od czasów Kafki świat posunął się jeszcze
lej w jej ulepszaniu. Wiemy, znamy ofiary, które ginęły ze łzami wdzięcz-
ści. Kafka pokazał ją na przykładzie K. Gdy zjawia się jako mierniczy,
ekomo zawezwany, administracja zamku przyjmuje narzuconą jej po-

zycję walki. Ale lojalności swojej nie posuwa do takiego stopnia, w jakim j dla siebie wymaga. Przyjmuje pozornie. Mierniczego akceptuje, i tę akceptac wyraża przysłaniem mu pomocników. Zdawałoby się, że walka toczyć się będz na tych pozycjach. Taka jest konwencja Kafkowskiej walki. Tak ją zresztą rozu mie K. widząc w pomocnikach swoich bezpośrednich przeciwników. Ale jest tylko kamuflaż. Zamek uderza gdzie indziej. Neguje jego przydatno w ogóle. Odbiera mu wstecz inicjatywę walki, a więc przewagę już uzyskan wysuwając koncepcję, że zapotrzebowanie na mierniczego jest przedawnion nieaktualne. Powołuje się na nieobowiązujący już dekret. Zamek rozbraja K gdyż walka została rzutowana w przeszłość, a więc jakby już była rozstrzyg nięta, jakby już była dla K. przegrana. K. z przeciwnika staje się po prost nieporozumieniem. A K. nie może nie przyjąć tej narzuconej mu znów pozyc Schodzi więc do roli petenta, stacza się do poziomu służącego. Według Max Broda Kafka zamierzał zakończyć *Zamek* kompromisem. K. miał, po śmierc uzyskać prawo pobytu w podzameckiej wsi. Za upór, bohaterstwo wo Byłoby to w rzeczywistości jedynie zabezpieczeniem się administracji, któ w ten sposób zatarłaby ślady swojej kompromitacji w przeszłości. Sankcjonuj to, co i tak było faktem, administracja wymazuje z pamięci (także własn własnej przede wszystkim) wspomnienie doznanych niepowodzeń.

Proces, który wytoczono Józefowi K., nie był do wygrania. „Postępowan stopniowo przechodziło w wyrok." * I na to nie było rady. „Prawdziwe uwolni nie", czyli „rzeczywiste uniewinnienie", to — jak powiada malarz Titorelli dziedzina legendy. Jedynie „pozorne uwolnienie" lub „przewleczenie procesu" do wygrania. One przynajmniej zapobiegają skazaniu oskarżonego. I w ty kierunku życzliwi radzą mu pokierować procesem. Ale Józef K. zdobył świ domość losu, przejrzał mechanizm procesu szybciej, niżby tego pragnęły s dzące go instancje. Przejrzał, że jeśli metody pozornego uwolnienia czy prz wleczenia procesu zapobiegają skazaniu, to „zapobiegają także prawdziwem uwolnieniu", że starając się wygrać proces, wygrać w jedynym sensie realny tzn. uniknąć skazania, działa przeciwko sobie i raz na zawsze uniemożliw uniewinnienie rzeczywiste, jedyny stan wolności. Tutaj świadomość odgryw rolę niszczącą. Jeszcze machina świata nie zmiażdżyła go tak, by miał s zadowolić pozorem niezależności, jeszcze chciał walczyć o maksymalny ce o wolność pełną. I właśnie niecierpliwość ukazała mu granice jego możliwoś Józef K. zyskał świadomość swojej klęski przedwcześnie, nim wypróbow jeszcze wszystkie środki obrony. Obecnie były już bezcelowe. Nie poz stało mu nic innego, jak czepiać się iluzorycznej nadziei: „nie jak wpłyn na proces, ale jak się od niego wyłamać, jak żyć poza procesem". Ale to ju była sfera niemożliwości. Józef K. nie mógł zawrócić losu. Nie mógł ju jak Amalia z *Zamku*, nie przyjąć wyzwania świata. Było za późno.

W rozmowie z Gustawem Januchem Kafka wyliczył trzy przeszkody pow łania, trzy grzechy: niezrozumienie, niecierpliwość i lekceważenie. Czy zgrzeszył Józef K.? Chyba niezrozumieniem. Dopiero w trakcie procesu zdob świadomość swego losu.

Józef K. poniósł klęskę, bo świat go zaatakował. K. poniósł klęskę, bo zaatakował świat. Jeden był winien nieświadomości, drugi — pychy. Dlaczeg jednak miał ponieść klęskę Karl Rossmann z *Ameryki*? Według dziennik

* Cytaty z *Procesu* w przekładzie Brunona Schulza.

Kafka gotował mu los podobny do losu Józefa K. („Rossmann i K., niewinny winny, obaj w ostateczności ukarani śmiercią, niewinny łagodniej, raczej dsunięty niż powalony", 30 września 1915). Dlaczego? Był autentyczną niewinnością, bezbronną ofiarą świata. A więc wina nie odgrywa już żadnej oli? To znaczy wystarczy być człowiekiem, żeby być skazanym na klęskę.

Kafka nie ukończył ani *Procesu,* ani *Zamku,* ani *Ameryki.* Tak jakby nie hciał pogodzić się z narzucającą się konkluzją. A może uważał, że nie jest ostatecznie bezstronny, że nazbyt staje po stronie człowieka oskarżając świat niesprawiedliwość. Dość, że w ostatnich latach, w ostatnich miesiącach życia, przed ostatecznym zwątpieniem zapragnął los i świat zbadać w warunkach maksymalnie obiektywnych, bez obciążenia człowieczeństwem. Na to wszystko, na co patrzył oczami ludzkimi, chciał spojrzeć z innych, nie człowieczych pozycji, nie z tych pozycji już z góry będących uprzedzeniem wobec świata. Spojrzeć na wszystko, a więc i na siebie, z miejsca, które przez to, że nie-ludzkie, gwarantuje bezstronność. Terenem tych doświadczeń jest znów oczywiście literatura. Powstają wtedy najniezwyklejsze, w najwyższym stopniu przepojone metafizyką opowiadania: *Jama, Poszukiwania psa.*

Przestać był człowiekiem, stać się przedmiotem badania, maksymalnie przedmiotem, nie symbolem, nie aluzją, nie pojęciem, ale surowym mechanizmem życia. Dopiero z tego zerowego punktu świadomości spojrzeć na świat. A świat jest ten sam. Samotność, poczucie zagrożenia, tęsknota za bezludzkim człowieczeństwem, niemożność porozumienia — wypełniają wszystkie horyzonty, wszystkie perspektywy ludzkie i zwierzęce. Cóż jest więc tym źródłem niemości? Sens, ostateczny sens każdej rzeczy.

Tak, sens. Bo tu wszystko ma sens. Wszystko jest ruchem, śladem, symbolem jakiejś konieczności. Nigdzie nie ma wytchnienia od znaczenia świata. Zagraża on ze wszystkich stron, ze wszystkich kategorii, straszy sensem swego istnienia. Sens ma wszystko, nawet przypadek, nawet nonsens, każda istota, każda myśl, każde słowo, nawet gest są gdzieś zarejestrowane lub same coś rejestrują. Ustawiczne zagrożenie sensem. Piekło. Piekło metafizyki.

Czy z piekła jest wyjście? W *Sprawozdaniu dla Akademii* Kafka powiada, że zewsząd zawsze jest jakieś wyjście. Byle tylko nie pragnąć za wiele. Byle zadowolić się byle jakim wyjściem. Nie pragnąć rzeczy niemożliwych, nie dążyć do celów ostatecznych. Nie pragnąć wolności, nie pragnąć niczego, co angażuje i obciąża ostatecznym sensem istnienia.

Sprawozdanie dla Akademii jest jakby — niezamierzonym oczywiście — symbolicznym zamknięciem cyklu Kafkowskiej myśli. Ten cykl otworzył Gregor Samsa w *Metamorfozie.* Ukazana tam była utrata człowieczeństwa perspektywa wygnania. W *Sprawozdaniu dla Akademii* człowieczeństwo nie jest już żadną godnością, żadnym wyniesieniem. Małpa stała się człowiekiem czystego już wyrachowania. Po prostu dlatego, że nie miała innego wyjścia. Zamiast żyć w klatce, wolała „żyć na stopie ludzkiej".

Nie, wolności nie chciałem. Tylko wyjścia: na prawo, na lewo, dokądkolwiek; nie chciałem żadnych innych wymagań, niechby nawet wyjście było złudzeniem; wymaganie było małe, niewiększe byłoby złudzenie. Naprzód, naprzód! *

* Przekład Juliusza Kydryńskiego.

To wyznanie jest chyba świadectwem największej klęski, jaką Kafka mógł ponieść. Walczył ze światem na wszystkich terenach myśli i serca, w tej walce stoczył się na dno świadomości, trafił do piekła metafizyki. I stamtąd znalazł wyjście. Tylko wyjście?

Zwierzę w *Jamie* mogłoby odpowiedzieć: „Teraz odpocznę przez całą resztę egzystencji". Kafka odpowiedział testamentem.

Zbigniew Bieńkowski

Franz Kafka urodził się 3 lipca 1883 roku w Pradze w rodzinie przez język i kulturę niemieckiej, a przez tradycje i powiązania żydowskiej. Po ukończeniu studiów prawniczych wstępuje do firmy ubezpieczeniowej Assicurazioni Generali, a następnie Arbeiter-Unfallversicherungsanstalt. Pierwsze prace literackie Kafki pochodzą z 1907 roku: *Opis walki (Beschreibung eines Kampfes)*. *Przygotowania do wesela na wsi (Hochzeitsvorbereitungen auf der Lande)*. Pierwsze utwory publikuje w 1909 roku w czasopismach „*Hyperion*" i „*Bohemia*". W tym czasie związuje się trwałą przyjaźnią z Maxem Brodem. W 1912 roku rozpoczyna pracę nad powieścią *Ucieczka (Verschollene)*, która jest pierwszą wersją późniejszej *Ameryki*. Pisze wtedy także *Wyrok (Das Urteil)* i *Metamorfozę (Die Verwandlung)*. W 1913 roku wydaje swoją pierwszą książkę, zbiór krótkich opowiadań — *Betrachtung*. W tym samym roku publikuje jako osobną całość *Palacza (Der Heizer)*, który jest pierwszym rozdziałem *Ameryki*. W 1914 roku rozpoczyna pracę nad *Zamkiem (Das Schloss)*, *Procesem (Der Prozess)* i *Kolonią karną (In der Strafkolonie)*. W 1919 roku publikuje *Kolonię karną* i *Lekarza wiejskiego (Ein Landarzt)*. Znajomość i pierwsze narzeczeństwo z F. B. datują się z roku 1914, drugie z 1917. W 1920 roku poznaje Milenę Jesenską. Chronologia pozostałych utworów Kafki nie jest szczegółowo znana. Wiadomo, że z ostatnich miesięcy życia pochodzą *Jama (Bau)* i *Poszukiwania psa (Die Forschungen eines Hundes)*. Kafka umiera 3 czerwca 1924 roku. W testamencie-liście skierowanym do Maxa Broda Kafka polecił zniszczyć wszystkie niedrukowane swoje utwory. Sporo rękopisów zdołał sam spalić. Za życia Kafka był niemal nieznany. Rosła już jego legenda, ale nie przekraczała wąskiego kręgu przyjaciół.

Edmund Jankowski

ŚLADAMI PANI ELIZY...

Orzeszkowa — jak rzadko który pisarz — związała się w sposób wyjątkowo ny z jednym terenem geograficznym. Jest nim naturalnie Grodzieńszczyzna. warą i obyczajem, pejzażem i folklorem tych stron nasycona jest cała twór- ość autorki *Nad Niemnem*.

Toteż i dla czytelnika jej dzieł, i dla badacza jej twórczości szczególnego aczenia nabiera sprawa „wizji lokalnej" okolic niegdyś przez nią zamieszki- anych. „*Wer den Dichter will verstehen...*" — napominał Goethe. Oddaleni i czasów Orzeszkowej o lat kilkadziesiąt — a zarazem o całą epokę zmian przekształceń politycznych, społecznych i kulturalnych — odczuwamy zro- umiałe pragnienie, by przyjrzeć się jej stronom rodzinnym, odnaleźć klucz opograficzny" do dzieł, których akcja z reguły rozgrywa się w okolicach adniemeńskich, nierzadko w samym Grodnie.

Milkowszczyzna, Poniemuń, Ludwinów — to przecież dla czytelnika dzieł listów Orzeszkowej nazwy nie tylko nie obce, ale napełnione jakąś treścią ozageograficzną", brzmiące bez mała tak, jak Zaosie czy Sycyna; istnieje owiem specjalna geografia literacka, w której Ciekoty i Krzemieńce prym iodą przed niejedną wielkością urbanistyczną...

Ponieważ zaś od dawna nikt świadomie „śladami pani Elizy" nie kroczył, wstała więc tym donioślejsza potrzeba stwierdzenia, co z pamiątek zwią- anych z Orzeszkową ocalało po latach ostatniej wojny *. Na stwierdzeniu zaś ie kończąc — wszystko, co ocalone, trzeba niezbędnie zarejestrować, opisać przed ewentualnym zniszczeniem uchronić.

Ale „wyprawa" w strony Orzeszkowej może mieć i cel drugi, w hierarchii otrzeb ogólnych donioślejszy. Chodzi o to, by raz jeszcze dokonać kwerendy rchiwalno-bibliotecznej, pomyszkować za nieznanymi listami pisarki, odszu- ać ocalone rękopisy, notatki, fotografie. Pod tym względem więcej niż rodno obiecuje Wilno, w którym od roku 1907 znajdowała się instytucja ierająca systematycznie „orzeszkowiana" i której pisarka zapisała część ych zbiorów, zwłaszcza związanych z jubileuszami. Mowa oczywiście o To- arzystwie Przyjaciół Nauk.

* Ostatnią świadomą podróż *Szlakiem Orzeszkowej* odbyła w r. 1935 Gabriela Pauszer i zdała niej sprawozdanie w reportażu literackim w Polskim Radio w r. 1935 i w „*Tygodniku Ilu- rowanym*" w r. 1936, nr 5. Zob. również uwagi o domku Orzeszkowej w Grodnie w artykule oniki Warneńskiej w „*Trybunie Ludu*", r. 1957, nr 44.

Te dwa cele miało się na oku wyjeżdżając — pod patronatem Polskiej Akademii Nauk oraz Instytutu Badań Literackich PAN a na zaproszenie Akademii Nauk w Moskwie i Wilnie — pod koniec września bieżącego roku — do Wilna, Grodna i okolic.

I. W GRODNIE I OKOLICACH

Zaczynamy od Grodna. Wraz z tłumem pasażerów prosto z dworca wlewamy się w główną arterię miasta, piękną, równą jak strzelił, kończącą się dopiero u stóp podgórza wiodącego (na lewo) do fary, Bernardynów i Niemna. Jak przystało na miasto, w którym powstał *Meir Ezofowicz* i z którego poszło w świat tyle cennych utworów, ta główna ulica nosi nazwę Orzeszkowej. Kto zna choć trochę listy naszej pisarki, bez wahania zatrzyma się pod numerem 17; nie zwiedzie go nazwa *„Obszczaja grodnienskaja stancja proliwanja krowi"* ani brak tabliczki objaśniającej *. To tu. Tu żyła Orzeszkowa.

Szara „domina", o której ciepło wyrażała się pisarka w swoich listach i dziś szara czy raczej szaroniebieska, odmalowana schludnie, choć niecoś za bardzo „po gospodarsku".

Od podwórza także niemal ten sam widok, co niegdyś. Jest „górka", w której mieszkały „pupilki" Orzeszkowej i w której znajdowała się nieoficjalna wypożyczalnia książek, jest ganek, na którym pisarka zwykła była odpoczywać, niezadowolona tylko z „wstrętnego turkotu na ulicy"; ba, są nawet kasztany, o których nieraz czytaliśmy, choć po namyśle przyznajemy, że w większości pewnie już nie te...

Wnętrze dworku od dawna nie przypomina w niczym stanu dawnego, do stosowano je do obecnych potrzeb „stacji", zresztą pamiątki po Orzeszkowe ocalały już tylko w niewielkim stopniu i odnajdziemy je w Muzeum Historyczno-Archeologicznym. Zaraz się tam udamy. Przedtem tylko uprzytamniamy sobie, że oglądany dworek nie był jedynym miejscem zamieszkania pisarki w Grodnie. W tym domu umarła, tu pisała *Anastazję* i nowele ze zbioru *Gloria victis*, lecz nie tu powstał *Meir Ezofowicz*. Dom przy ul. Orzeszkowej 1 (niegdyś Sadowej czy Murawiowskiej) to czwarte czy piąte mieszkanie pisarki w Grodnie. Zajęła je dopiero w r. 1895, w kilka miesięcy po ślubie ze Stanisławem Nahorskim. Pierwsze, o którym wiemy, mieściło się przy ul. Brygidzkiej, gdzie w domu Kamili Hładko (późniejszej prezydentowej Michalskiej) matka pani Elizy, wówczas już pani Widacka, wynajmowała „na lokatę zimową" dziewięciopokojowy apartament. Z tego mieszkania panna Pawłowska wyjechała w dniu 9 (21). I. 1858 r. do kościoła Bernardynów, by wrócić już jako pani Orzeszkowa, stąd też po hucznym weselu w lutym tegoż roku wyjechała do Ludwinowa.

Od r. 1869, po sprzedaży Milkowszczyzny, przez lat kilkanaście pisarka mieszkała w skromnym dwupokojowym mieszkanku przy zaułku Siennym. Z tego też mieszkania wyruszyła na literacki podbój Grodna, gdyż życie jego mieszkańców, tych z ciasnych uliczek żydowskich i z suteryn, wprowadziła do literatury. Tam mały Chaimek poprosił ją: „Daj kwiatek", a Julianka

* Przyznać musimy, że przy całym pietyzmie, jaki wyczuwamy w stosunku do Orzeszkowej w BSRR — tej tabliczki nam jakoś brak, zwłaszcza że była tu kiedyś. Zapewne usunęli ją Niemcy, lecz ich wandalizm należałoby naprawić.

ykała przed okiem ludzkim, gdzieś w pobliżu grosze ciułał Dziwak, krzywdzona przez ludzi Teodora pojękiwała: „Czternasta część, czternasta ść...“

W r. 1880 pisarka wynajęła nowe, obszerniejsze mieszkanie, które zniszczył żny pożar miasta w r. 1885; przeniosła się więc na krótko do domu Szle- a przy ul. Polnej, a stąd do mieszkania w domu generała Chamrata, zanim szcie wraz ze Stanisławem Nahorskim nie zamieszkała po ślubie w sza- dworku.

yle niezupełnie pewnych wiadomości można wyczytać z dawnych wszych źródeł, zwłaszcza z prac F. Godlewskiego i J. Jodkowskiego. Odna- enie tych śladów w dzisiejszym Grodnie po tylu pożarach i przebudowach jest łatwe. Trzeba by na to długiego pobytu w mieście, na razie poprze- o się na „przybliżonym“ rozejrzeniu w dzielnicach, o których mowa.

dziemy dalej ulicą Orzeszkowej; po tejże stronie, co domek, spotykamy nnik pisarki; jest to popiersie dłuta Romualda Zerycha. Mimo uszkodzenia nika przez Niemców i rozbicia jego podstawy, troskliwe ręce zaniosły *ecta membra poetae* na grób pisarki, skąd po rekonstrukcji przed paru wrócił do miasta.

arść pamiątek z domku Orzeszkowej przechowuje Muzeum Historycz- Archeologiczne Grodna, mieszczące się w starym zamku. Uprzejma urzęd- ka, jak się okazało — gorliwa czytelniczka Orzeszkowej, zapoznała przy- za z Polski z tym, co ocalało — z fotografiami, zielnikami, rzeźbami Kuny, ycha i Makowskiego. Zachowało się również trochę listów, przeważnie nak w kopiach, a nie autografach. Wzbudziły one zainteresowanie litera- z Mińska i Grodna, którzy obecnie przygotowują je do druku w przekła- na język białoruski. Ale listy to problem osobny; na razie trzeba je zano- ać, przeczytać. Z mikrofilmów dopiero będzie się je studiować dokładnie Warszawie.

teraz na wzgórze nadniemeńskie, za miasto, w kierunku Poniemunia. viedźmy mogiłę Orzeszkowej. Szeroka i piękna aleja, wysadzana drzewami, wadzi na cmentarze grodzieńskie, prawosławny i katolicki. Już z daleka ez otwartą bramę cmentarza katolickiego widać rzędy grobów i wznoszącą nad nimi kapliczkę.

a prawo od wejścia, tuż przy murze, najokazalszy bodaj na całym cmenta- — grób Orzeszkowej, wybudowany * na zlecenie pisarki po śmierci Sta- awa Nahorskiego, w r. 1897.

nany z licznych reprodukcji poważny pomnik z czarnego labradoru za- wał się dobrze. Poza nazwiskami i datami życia obojga małżonków zgodnie z yborem Orzeszkowej wyryto na nim cytat z Psalmu 7-go:

Tobie ja samym, Panie, człowiek smutny, nadzieję kładę, Ty racz o mnie ić.

u najmniej się zmieniło, na wysokim drewnianym rusztowaniu wiszą cze blaszane wieńce złożone zapewne w dniu pogrzebu przed 47 laty. Nie-

* Pomnik wykonano w zakładzie artystycznym rzeźbiarskim i kamieniarskim Andrzeja Pru- skiego w Warszawie, a więc w firmie kierowanej przez twórcę figury Chrystusa w war- skim kościele Świętego Krzyża. Konsultantem projektu był Miłosz Kotarbiński.

stety, widać, że wymierają w Grodnie ludzie, którzy pamiętają najwybitnie szą obywatelkę tego miasta w ostatnim stuleciu. Mogiła pozarastała trawą - podobno jednak corocznie w dniu śmierci Orzeszkowej, 18 maja, na grob znajdują się bukiety ułożone niewprawną ręką z kwiatów nadniemeńskich - to mieszkanki pobliskich „okolic" wspominają pisarkę, która im i ich str nom zapewniła nieśmiertelność...

Rozglądamy się po cmentarzu. Co krok nagrobki z nazwiskami znanyr dobrze. Wokoło pani Elizy „zamieszkali" bohaterowie jej listów — jest wi siostra najbliższej przyjaciółki, Maryni Obrębskiej, „Brynia" Pruszyńska, i j matka, Anna Siemaszko, niedaleko poległy w r. 1914 podpułkownik artyler Kazimierz Sulewski, w pewnych latach codzienny niemal gość w domu p sarki, jest dr Józef Kościałkowski, któremu Orzeszkowa poświęciła pięk nekrolog w *„Kraju"*, za nimi adwokat Busz, prezydent Listowski i wie innych. Gdzieniegdzie natrafiamy na nazwiska znane z powieści Orzeszk wej — choćby Cydzików, przypominających nam zgoła nieżałobne sceny z lotów pana Władysia Cydzika z *Bene nati* i przepyszne doń rysunki Piot Stachiewicza.

Ale to jeszcze nie wszyscy. Przecież tu, w Grodnie, umarła w r. 1878 mat Orzeszkowej. Czyżby nie na cmentarzu grodzieńskim była pochowana? Wśr chaszczy i zarosłych krzewów zaczyna się ostrożna penetracja grobów o z tartych tablicach i zniszczonych napisach. Uwagę zwraca zwłaszcza wynios grobowiec w głównej alei, wiodącej od bramy cmentarza do kapliczki. Me zarósł płytę pomnika i wycięte w nim litery. Delikatnie usuwamy przeszk dy i już z coraz większą pewnością odczytujemy napis:

Tu spoczywa Franciszka z Kamieńskich Widacka zmarła dn. 1 listopada w r. 18' Pokój jej cieniom.

Tak, tu więc leży matka, o której Orzeszkowa wyrażała się najczęściej, była ona bardzo... piękna. Gdzieś tak o niej napisała: „Matka moja owd wiała bardzo młodo, piękna i światowa, w trzy lata po owdowieniu wyszła mąż z miłości, która całe jej serce zabrała i dnie pochłonęła".

Jak na wspomnienie o matce, dość to „obiektywne" ujęcie. Zdaje się, i w tych słowach, i w oszczędności napisu odczytujemy jakieś dawne ecl żalu do matki, która kochając córkę starała się jednak przede wszystki zorganizować swój własny los. Dlatego to pewnie „Lizia" tak wcześnie posz za mąż, o co nie było trudno nie tylko dlatego, że taka była wówczas mod ale że i „partia" Orzeszkowej liczyła się do pierwszych w powiecie. O reszcie uczuciach, poglądach — myślało się niewiele, a zdaje się, że ta „reszta" ni długo dała znać o sobie...

Niemal naprzeciw grobu matki pisarki inna mogiła. Napis wyraźny głos Ś. P. Leokadia Nahorska umarła 24 maja 1894 r. przeżywszy lat 59.

Kto tak piękny pomnik wystawił — z nagrobka nie wyczytasz. Zapew mąż — Stanisław Nahorski, gdyż to jego pierwsza żona. Przed ciekawy okiem biografa ukrył się tu dramat życia nieszczęśliwego, osoby ponoć ni uleczalnie chorej, której Orzeszkowa — borykając się z sobą, ze swymi ucz ciami i przekonaniami — stanęła naprzeciw jako rywalka zwycięska, ch tragiczna.

W maju 1894 r. umarła „biedna pani Nahorska", gdy Orzeszkowa i Nahorski li w Poniemuniu, w listopadzie tegoż roku w farze grodzieńskiej odbył się ślub. Była to — jak się wyraziła pisarka w liście do Lucyny Kotarbińej — „loiczna" konsekwencja historii prawie trzydziestoletniej * (ale bez ojny!), spełnienie obowiązku obustronnie zaciągniętego...

W smutny ranek październikowy roku 1957 do tych mogił śpiących na górzu nadniemeńskim dochodzi z daleka gwar miasta — „wtóruje mu icha szumiąc liść jesienny..."

Odwiedziny na cmentarzu skończone — choć mimo troskliwych poszukiwań znalazło się jeszcze grobu jednego z przyjaciół Orzeszkowej, Ludomira rębskiego. Powstaniec z r. 1863 i zesłaniec syberyjski, którego losy — jak się je — naszkicowała pisarka w jednym z epizodów *Zygmunta Ławicza*, po pocie z zesłania osiadł w Grodnie, a jako „najmilszy Wojski" otoczony był troiwą opieką pisarki. Na jego to grób w r. 1894 Orzeszkowa ułożyła napis następujący:

ercem czystym i mężnym kochał ziemię i ludzi, czcił sprawiedliwość i służył szczęściu. Niech spoczywa w Bogu, którego prawa pełnił.

Może jeszcze przy innej okazji spod zmurszałych płyt napis ten wychynie szczęśliwszego poszukiwacza.

Mniej więcej o 2 km od Grodna, po prawej stronie Niemna i tuż nad jego egiem rozsiadł się uroczy Poniemuń, dziś prawie już przedmieście roztającego się miasta. To letnisko Orzeszkowej z lat 1890—1896; tu spędziła atnie wakacje z „mecenasem kochaneńkim", Stanisławem Nahorskim, ry mógł stąd dokonywać swobodnych wypadów łowieckich w bliższe i dalstrony lub spokojnie łowić ryby w Niemnie, zaś w razie potrzeby „parodem" lub końmi dojechać do swej kancelarii adwokackiej w Grodnie.

I Orzeszkowej było tam dobrze. Specjalnie sprowadzony z Grodna ogrodnik mienił trawniki na „orgię" kwiatów, materiału do botanizowania nie brawało na pobliskich polach, zresztą słowiki „wrzeszczały" — jak się na to eszkowa „uskarżała" w niejednym liście.

Tradycja przyjazdów Orzeszkowej do Poniemunia przetrwała do dziś — eszkańcy pokazują ulubione miejsca spacerów i zadumań pisarki...**

A teraz czas w dalszą drogę — do Milkowszczyzny. Dzisiejszy sowchoz „Milwszczyzna" położony jest o 40 km od Grodna, wiedzie doń naprzód piękna asfaltowana szosa, która ze wzgórzystego terenu w okolicach Grodna przeodzi powoli w równinę, przypominającą bardziej nasze mazowieckie strony malownicze krajobrazy nadniemeńskie.

Orzeszkowa mówi o historii trzydziestoletniej, tyle bowiem niemal lat — gdzieś mniej cej od r. 1870 — czekała pisarka na możność zaślubienia Stanisława Nahorskiego. Znajoość ich bowiem, która wkrótce przerodziła się w obustronną miłość, zaczęła się jeszcze okresie milkowskim, gdy energiczny adwokat Nahorski prowadził interesy majątkowe rki, zakończone zresztą m. in. sprzedażą Milkowszczyzny.

* Podobne ślady da się jeszcze z pewnością odnaleźć w Miniewiczach, Łunnie czy Świsłoczy, co trzeba by jednak dłuższego czasu i dogodniejszych warunków niż te, które były udziapiszącego te słowa.

Za Skidlem, który po zniszczeniach z ostatniej wojny upodobnił się racz do rozleglejszej wsi, samochód skręca w piaszczyste drogi polne. O 4 k w głąb od szosy widzimy z dala rozrzucone domy, czerwoną cerkiewk i większe zabudowania podworskie — to Milkowszczyzna czy raczej dw Milkowszczyzny, duża i mała.

Po dawnym dworze milkowskim, pamiętającym czasy Orzeszkowej, od dav na nie ma ani śladu. Jednakże jeszcze do drugiej wojny światowej ocala resztki sadu i kaplica przydworska, dziś i z nich nic już nie zostało. Trzeb się więc przekonać, czy zniszczeniu nie uległy również groby rodziny Pawłow skich, leżące gdzieś w pobliżu dawnego dworu.

Zapytany o nie przejeżdżający drogą chłop z sowchozu Milkowszczyzn człowiek mowny i od dawna tu zamieszkały, a — jak się okazało — wca dobrze znający język polski, wskazał cmentarzyk w pobliżu cerkiewki, z pewniając, że tam w dawnych czasach grzebano „dziedziców".

Informacja ta nie okazała się dla nas pożyteczna; na cmentarzyku ty znalazły się wprawdzie groby dawnych właścicieli Milkowszczyzny — Maz lewskich i Szyrmów — ale niestety nie Pawłowskich. W okrutną pogodę j sienną, która nas z nagła opadła, wydawało się, że przyjdzie zrezygnow z dalszych poszukiwań, zwłaszcza gdy inni mieszkańcy sowchozu zapewni iż w pobliżu nie ma tu żadnego innego cmentarzyka dworskiego.

Sytuację wyjaśnił dopiero specjalny goniec wysłany na rowerze prz naszego pierwszego informatora. Obce mu było nazwisko Elizy Orzeszkow ale pożałował ludzi, którzy po deszczu i błocie przyjechali do odległej M kowszczyzny, by szukać zapomnianych dawno grobów. Choć więc odjech już od nas daleko, nie wyrzucił z pamięci przypadkowego spotkania. Prz pomniawszy zaś sobie o istnieniu jeszcze jednego cmentarzyka wysłał chłop na rowerze z nowymi wskazówkami!

Okazało się, że koło „traktu napoleońskiego" — który do dziś tak się n zywa — na niewielkim wzgórzu, oddalonym o jakieś półtora kilometra dawnego dworu milkowskiego, znajduje się poszukiwany cmentarz. N widać go wprawdzie z „traktu", bo tak zarósł chaszczami i drzewami przez la zapomnienia, ale gdy się już wie o jego istnieniu, pomylić się niesposób. D ocalało na nim kilka zaledwie grobów. Najwyższy — trzy- czy może czterom trowy — powinien kryć szczątki ojca pisarki, Benedykta Pawłowskiego.

Niestety, przybywamy za późno. Na pomniku grobowym już z dala czerwi nieją cegły w miejscu, gdzie — jak to najwyraźniej widać — znajdowała s tablica z napisem. Towarzyszący nam mieszkańcy sowchozu przyznają z z kłopotaniem, że jeszcze do zeszłego roku był na pomniku i napis, i nawet j kiś medalion; może ten medalion skusił okolicznych chłopców pasących byc do uszkodzenia grobowca...

Odczuwamy przypływ gorzkiego żalu nie tylko do chłopców nieświadomy swego postępowania, ale i do naszych poprzedników, którzy tu byli, cment rzyk oglądali, a nie zapisali nawet treści nagrobków. Poza tym rodzi s wątpliwość, czy nie popełniamy pomyłki, jakiż bowiem mamy dowód, że odn leźliśmy groby Pawłowskich. Na szczęście za chwilę wątpliwości rozpras fakt odnalezienia drugiego pomnika. Jest nim żelazny sześcian, z odłamany krzyżem leżącym opodal, na którym, po ustawieniu go w prawidłowy sposó odczytujemy ze wzruszeniem doskonale zachowany napis, „lany" w żelazie:

D.O.M. Ś.P. Klementynie Pawłowskiey niepocieszone po jey stracie Matka, Babka Siostra tę smutną pamiątkę na jey grobie składaią i prosząc [!] przechodnia Anielskie za jey duszę pozdrowienie Roku 1851 lutego 12 dnia.

A z boku jeszcze dopisano kursywą, mało czytelnie: „miała życia swego t 10" (czy może 13?). A więc to tu. Oto grób Klemuni, młodo zmarłej, jeynej siostry Orzeszkowej, utalentowanej rysowniczki, która — kto wie — ioże byłaby nie mniej sławna niż Eliza.

Na razie biografii Orzeszkowej przybywa nowa, pewna data, różnie przez sarkę po latach podawana. Śmierć Klemuni — r. 1851. Ten napis pozwoli zwikłać i inne szczegóły biograficzne, odnoszone przez Orzeszkową do tego xtu.

Trzeci grobowiec kryje zwłoki pierwszej żony Benedykta Pawłowskiego. apis na płycie głosi:

Pamiątce nieodżałowanej żony Terssy [!] z Borzęckich Pawłowskiey poświęca zywiązany mąż 1836 września 23.

Oprócz tego na cmentarzyku znajduje się jeszcze kilka grobów trudnych zidentyfikowania, z których jeden jakiejś Poczobuttowej, a wysoki zapewne ryja pisarki, amatora-malarza Jana Pawłowskiego.

Teraz dopiero przypominamy sobie słowa pisarki: „O dwie wiorsty od voru, na gruntach jeszcze milkowskich, był na wzgórzu, w sosnowym lasku nentarz nasz rodzinny, na którym bielał wśród sosen grobowiec mego ojca, znosił się nad sosny bardzo wysoki krzyż mogiły stryja i znajdowała się też ogiłka Klemuni z niedużym żelaznym pomniczkiem".

Chłopi z sowchozu zainteresowali się sprawą, gwarzymy z nimi w przerwie iędzy dokonywaniem zdjęć (w fatalną pogodę).

— Napiszcie — mówią — do zarządu, pogadajcie, jeśli to ważne dla was oby, to się ogrodzi, oczyści...

Nie zaniedbamy tego. „Wyprawa" odbyła się jeszcze w porę, by zwrócić vagę na niknące ślady *. I Białoruska Akademia Nauk, i pisarze białoruscy pewno nie odmówią pomocy. Wszak Orzeszkowa cieszy się tu poczytnością, t uważana za kogoś bliskiego. Wiele osób zna z oryginałów lub przekładów *ama, Dziurdziów, Niziny*...

Trzeba ocalić groby rodziny Orzeszkowej w Milkowszczyźnie, cmentarzyk maleńkiej powierzchni wydzielić, ogrodzić, zaopatrzyć w napisy. Tego wyaga pietyzm dla pisarki, która zdobyła sobie czytelników i serca nie tylko olaków.

II. W WILNIE

Tak było w Grodnie i okolicach. Inaczej wypadły poszukiwania w Wilnie. iązki pisarki z tym miastem były wprawdzie serdeczne, lecz siłą faktu nie k bliskie, jak z rodzinną Grodzieńszczyzną. Bywała tu jednak dość często,

* Serdeczne dzięki należą się grodnianinowi, Henrykowi Borewiczowi, za okazaną pomoc zorganizowaniu „wyprawy".

nie tylko wtedy, gdy w latach 1867—1869 przeprowadzała sprawę unieważnie nia swego małżeństwa z Piotrem Orzeszką, ale zwłaszcza w latach 1879—188 kiedy tu prowadziła księgarnię nakładową pod firmą E. Orzeszkowa i S-k przy ul. Ś-to Jańskiej 2. Na szczęście sprawa to dobrze znana; na solidne podbudowie archiwalnej wyświetlił ją Stefan Rosiak w monografii zatytułc wanej *Księgarnia „E. Orzeszkowa i S-ka" w Wilnie 1879—1882,* Wilno 193 Wystarczy więc tylko obejrzeć miejsca, gdzie znajdowała się księgarnia, i tym gorliwiej rozpocząć poszukiwania archiwalno-biblioteczne. Przecież tu, w Wil nie, w Towarzystwie Przyjaciół Nauk były przechowywane niemal w całość zbiory jubileuszowe pisarki; korespondenci Orzeszkowej, zwłaszcza dzięk energicznej akcji prezesa TPN, dra Władysława Zahorskiego, składali list otrzymane od pisarki, wpływały autografy i fotografie... W samym Wilnie lu w jego okolicach żyli długie lata ludzie związani z Orzeszkową: Marian i Ka zimierz Zdziechowscy, Czesław Jankowski, Obrębscy i inni. Trzeba by się rc zejrzeć, czy i oni nie pomyśleli o złożeniu „orzeszkowianów" w TPN.

Naprzód udaje się zdobyć trochę infomacji ustnych. Tak więc znany w Pol sce z publikacji seksternów Mickiewicza — Władysław Abramowicz, kustos działu rękopisów Biblioteki Litewskiej Akademii Nauk, opowiada, jak t w drugiej połowie marca 1942 r. jakiś generał niemiecki dokonał rabunk pięknej szkatuły jubileuszowej, ofiarowanej Orzeszkowej w r. 1908 przez wie bicieli i czytelników. Żołdacy wyrzucili na rozkaz generalski dyplom i adres z podpisami i zniszczyli je na miejscu, a szkatułę ozdobioną złotą łuską z pa sów słuckich i pięknie inkrustowaną... zapakowano do auta jako osobisty łu wojenny owego nieznanego z nazwiska Hunna. Natomiast bibliotekarzom w leńskim udało się ocalić drobne materiały, przede wszystkim zaś garść listó Orzeszkowej. Znajdują się one obecnie w dziale rękopisów Biblioteki Aka demii i Uniwersytètu. Mikrofilmy tych listów, powiększone o niewielki zespc epistolarny złożony w Kownie, doręczono delegacji polskiej w czasie „dekad litewskiej" jako dar do wyzyskania w odpowiednich publikacjach...

Ale to mogła być drobna tylko część materiałów, których w Wilnie oczek wać by należało. Jakoż dalsze poszukiwania, wspierane przez uczynnoś naukowców i bibliotekarzy litewskich, okazały się niezwykle owocn W trakcie badań archiwalnych odnaleziono ponad 500 nie znanych dotą lub nie drukowanych listów Orzeszkowej do różnych korespondentów, m. in. c Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej, Ludwiki Życckiej, Władysława Zahorskieg Maksymilianostwa Obrębskich, M. i Z. Gorzkowskich i innych. Wydawnictw *Listów zebranych* Elizy Orzeszkowej za jednym zamachem powiększyło s o półtora czy dwa tomy.

Pod względem treści korespondencja to nierównej wartości. Na przykła znaczna część listów pisarki do Obrębskich dotyczy najpowszedniejszyc drobnych spraw, małych interesów codziennych aż po włóczkę i papieros (pamiętajmy, że Orzeszkowa i w tej dziedzinie była „emancypantką"!).

Gruntowniejsze przejrzenie tego działu listów budzi różnorakie refleksj Oto dopiero naprawdę widać, jak wyglądał powszedni dzień życia pisark która nie przeciwstawiła się losowi skazującemu ją na stały pobyt w prowir cjonalnym miasteczku, bez odpowiedniego otocza kulturalnego.

Dlatego też niezwykle interesujące jest zestawienie dwóch stylów epistc lograficznych Orzeszkowej. Przecież równocześnie, w tych samych dniac

ieraz zapewne bezpośrednio jeden po drugim, Orzeszkowa pisała subtelne, ełne finezji i polotu literackiego listy do Tadeusza Garbowskiego lub prowadziła dociekliwe, zahaczające o różne dziedziny wiedzy i życia dyskusje listowne z Karłowiczem czy Drogoszewskim — i równocześnie „siała" dziesiątki istów okolicznościowych, obowiązkowych. Dopiero zestawienie ich wszystkich ozwala poznać „klimat", w jakim żyła Orzeszkowa. Jeżeli da się wyliczyć, e w ciągu 40 lat czynnego życia autorka *Nad Niemnem* wysłała ponad 15 000 istów, możemy zrozumieć, jaki trud pisarski kryje się w tej liczbie. Na trud en uskarża się Orzeszkowa często, ale zarazem tłumaczy osobom, które radzą ej zbuntować się przeciw takiej pańszczyźnie, że to rodzaj pewnej służby ublicznej, a takiej służby nie wolno poniechać.

Niektóre z tych listów, np. do najbliższej przyjaciółki, Maryni Obrębskiej, ażą nas dziwnym sentymentalizmem. Tyle w nich czułostkowych spieszczeń: Manitka, Tytka, Jedynka, Kotek... To wszystko do osoby, prawda, że bardzo isarce oddanej i wiernej, ale tak bardzo przeciętnej. Mimo to Orzeszkowa — ękając się nade wszystko okrucieństwa samotności — płaciła wszelkie żądane eny, by takie przyjaźnie podtrzymać. A cena była jak na pisarkę miary Orzeszkowej bardzo wielka. Przede wszystkim — czas. Owe „bałamutne świetania" pochłaniały codziennie wiele bezcennych kwadransów. A jak ostrożnie trzeba było formułować „epitety", niech świadczy fakt, że poczciwy tomfacki Orzeszkowej, Maksymilian Obrębski, nazywany przez nią „koleżą" — jako że z poręki pani Elizy pisywał korespondencje do *„Kraju"* — bolał wielce nad tym, jeśli w jakimś liście zwrot początkowy nie podkreślał tego artobliwie przecież traktowanego — koleżeństwa.

Tak więc „listowanie" pożerało czas, ale — co więcej — to nieznośne pisanie a zamówienie, to obsługiwanie rubryki „towarzyskiej" w nie istniejącej azetce prowincjonalnej, wymagało stałych „oświadczeń" i afektacji stanowiąc roźbę dla pisarza jeszcze poważniejszą: zacierania indywidualnej linii stylistycznej. Groźba to wcale nie „teoretyczna", gdy zdamy sobie sprawę z tego, ak niebezpieczne skłonności do wielosłowia i frazesu stylistycznego zdradzała Orzeszkowa w pierwszych latach swej pracy literackiej — jako autorka *Pamiętnika Wacławy, Na dnie sumienia* itp.

Ale dopiero biorąc pod uwagę tę okoliczność czytelnik i badacz twórczości rzeszkowej dojrzy prawdziwy tryumf wielkiego talentu, który — mimo te rudności — właśnie z owego prowincjonalnego „Grodnienka" wysłał w świat kilka utworów świetnych. I dojrzy w tym również tryumf prężności i świeżości umysłowej u pisarki, która nie traciła kontaktu z literaturą europejską ze zdumiewającą chłonnością „rzucała się" na nowe dziedziny wiedzy. wreszcie musi go zdjąć podziw dla uporu zorganizowanego życia.

Przy tych wszystkich drobnomieszczaństwach Orzeszkowa — poza wakacjami — nie złamała żelaznej normy codziennej 7—8-godzinnej samotności pracy w zupełnym odosobnieniu.

Zresztą — zastrzeżmy się od razu — i wśród tych dziesiątków listów znajdziemy doniosłe materiały biograficzne, wypowiedzi literackie, sądy o ludziach zdarzeniach. Aby uniknąć gołosłowności, jeden choćby przykład, dotyczący Stanisława Brzozowskiego. Przypomnijmy, że pisarka już przedtem zwracała uwagę na jego artykuły; w czasie kampanii antysienkiewiczowskiej wyróżniła jego głos spośród wielu innych jako poważniejszy i głębszy; ale oto pisarka

wileńska i działaczka oświatowa, Ludwika Życka, pochwaliła się, iż na kursach wakacyjnych w Zakopanem słuchała m. in. wykładów Stanisława Brzozowskiego, w odpowiedzi Orzeszkowa pisała:

Winszuję Pani gorąco szeregu prelekcji i żałuję, że słyszeć ich nie mogę, z wyjątkiem p. Brzozowsk[iego], którego słuchać bym nie mogła, gdy plamami i skazami okrywa Krasińskiego, i chyba bym słuchając tego wyprawiła prelegentowi straszną jakąś awanturę. Mniemam, że można tu zastosować przysłowie: każdy według siebie sądzi. (List z 26. VII. 1905 r.)

Tak więc odnalezione listy przynoszą materiał obfity i różnorodny. A rękopisy?

Niestety, nadal jeszcze nie natrafiamy na ślady, gdzie obecnie może się znajdować autograf *Nad Niemnem* — i tak będzie do końca podróży. Za to przeglądamy zachowane w dobrym stanie 2 rękopisy brulionowe: powieści *Argonauci* (470 stron) oraz *...I pieśń niech zapłacze* — poza tym sporo drobiazgów.

Wśród tych drobiazgów zwrócił uwagę niewielki, podniszczony zeszyt. Czego w nim nie ma! Adresy; całe stronice nazwisk osób, do których trzeba było napisać listy; znajdziemy tam i jakieś zestawienia rachunkowe, i — co ważniejsze — pierwsze rzuty aforyzmów i fragmenty wierszy różnych autorów. A wśród tego ogrodu nieplewionego kilkanaście stron rozrzuconych w całym zeszycie, a zapisanych drobnym maczkiem, które zawierają ni mniej, ni więcej, tylko *calendarium* pisarki opracowane przez nią samą. Obejmuje ono lata 1898—1904, pisane zaś jest najczęściej skrótami, czasem w świadomie zaszyfrowanym układzie.

Podaje w nim Orzeszkowa nieraz dzień po dniu wykaz gości, lektur, wizyt... Wertujemy dalej tajemniczy zeszyt borykając się z trudnościami szyfru. Wygląda to bowiem np. tak:

Marzec, 23-24-25 przepis. Wiesiołka. Skończ. o 12 1/2. Gośc. zw. czyt. gł. Wiesi listy od Skirm. i Sliozb. miłe, od Rydla także.

I to jeszcze nie trudno zrozumieć. Wiemy, że mowa tu o skończeniu i głośnym czytaniu dla gości noweli *Wesele Wiesiołka,* nie dziwi korespondencja ze Skirmunttem i Sliozbergiem, kierownikiem drukarni *„Wiestnika Jewropy"*. Ale czasem bywa znacznie gorzej, a nawet wczytanie się głębsze zaczyna budzić niepokój. Spod skrótów i szyfru wyłania się nowy, nieznany dramat w życiu pisarki, zaszły — o dziwo — wkrótce po zgonie jej męża, Stanisława Nahorskiego.

By dramat ten dobrze zrozumieć, trzeba najkrócej przypomnieć pewne okoliczności. Drugi mąż pisarki umarł w dn. 12. XII. 1896 r. przeżywszy lat 70. Jego nagła śmierć była straszliwym ciosem dla Orzeszkowej. Jak wyznała w listach do Méyeta, w tym okresie jej życia prawdziwy ratunek stanowili dla niej wierni Obrębscy oraz dwaj młodzi ludzie, Jerzy Osmołowski i Franciszek Godlewski. Minęła pierwsza rocznica śmierci Nahorskiego. Do codziennych bywalców w domu Orzeszkowej, którzy mimo żałoby mieli stałe dojście do pisarki, należał nadal Franciszek Godlewski.

Kim był on wówczas? Młody ziemianin z Siedleckiego (ur. w r. 1866), odbywał służbę wojskową w Grodnie jako porucznik permskiego pułku piechoty; zapewne dzięki swym siostrom dostał się na „dwór" Orzeszkowej jeszcze przed śmiercią jej męża. Miał więc lat trzydzieści, gdy pisarka przekroczyła pięćdziesiątkę. Inteligentny i kulturalny, wyborny *causeur* i lektor, nie pozbawiony talentu literackiego, o czym świadczy późniejsza jego twórczość, już wkrótce w szarym otoczeniu grodzieńskim stał się ośrodkiem rozmów, dyskusji i pogadanek, z czasem nawet zwierzeń. Wspomniany notatnik Orzeszkowej wskazuje, że nie tylko tym. Ale sięgnijmy do dokumentu. Notatki o nim zaczynają się od zwykłych skrótów:

(...) wiecz. z p. Fr. Wiecz. miły. Lżej.

lub:

P. Fr. czyt. Puszkina.

Potem ton zmienia się. 11. II. (1898 r.) Orzeszkowa zapisuje m. in.:

P. Fr. chłód i oddalenie, trzeba powstrzym. się, nie okaz. tyle. Po co? Boże, w ręce tw. złoż. wszystko.

Już wkrótce p. Fr. znika, by ustąpić miejsca bardziej jeszcze zakonspirowanemu: X *. Choroba X budzi obawę Orzeszkowej:

Boże! Boże! Pod tw. op. i obr.

Jego wyzdrowienie skłania do radosnych zapisków, coraz częściej jednak wraca zapytanie:

Cóż ja dl. n. zn.? Boże rat!

lub:

Cóż my dl. s.?... Za wiele byłoby szcz. mieć serce pewne.

W chwilach niepewności skarży się Bogu:

Tyś mi zesłał tę strofę poematu! Spr. aby uśpiła mię d. trum!

Potem waha się, czyby nie napisać do X wielkiego listu, który — czym by był? Zapewne jakimś wielkim zwierzeniem. Do tego wprawdzie nie doszło, ale Orzeszkowa dawała Godlewskiemu do czytania wspomnienia ze swego życia, bodaj specjalnie dla niego spisane.

I znów wracają dnie smutne lub weselsze, zawsze uzależnione od tego, czy X jest miły, smutny albo chory. 21. VI. pisze:

* Że X to p. Fr., wątpliwości nie ulega. Szczegółowe uzasadnienie podam w komentarzu do pełnego wydania diariusza. Teksty cytuję według notatek.

Dz. b. cięż.
Od X wieś. żadn. Noc bezs. Może już wszyst. str.

Ale już wkrótce sytuacja się wyjaśniła nie tak, jak ją rozmarzona układaczka romansów osnuła, ale zgodnie z surowymi prawami życia. Któregoś dnia X przyszedł zawiadomić, że się żeni... Teraz więc trzeba zapisać:

Cóż? b. natur. i sprawiedl! Jeż. ma b. szczęśl. t.d.m.t.B.! A ja?... J. chc. i zrządz. Stw.

Lub:

Piszę. Smut. bezdenny. Strofa przebrzmiała — zakończona zgrzytem! Wielk. pragn. śm.!

Pożegnanie z marzeniem o szczęściu nie dokonało się łatwo. Łamanie się z sobą widać i w następnych zapiskach.
28. VII. czytamy:

Sen złoty! Ostat. miraż życia. Strofa poematu! Żegnaj — cieniu, za innymi cieniami odchodz. w niedość. dal!

Najbardziej gorzko brzmi długi zapisek z 18. VIII.:

(...) Płak. zniechęc. do wszystk. zrażon. i nieuf. do ludzi gnębiąca i rozpacz. (...) Jak to dziw.! Ludz. wid. się codz., pisują do siebie, troszczą się o siebie, zd. się z. o sob. myśl; nagle robi się cisza, coś się zerwało... są dla siebie obcy, nie dzielą się niczym, nic jedn. o dr. nie wiedzą... Koniec! Strofa przebrzmiała! Jednemu rozpocz. się nowa, drugi — wp. w otchł. ciszy i ciemn. Światło zgasło, głos umilkł, kwiat przekwitł, poezja zwinęła skrzydła i odleciała. Wszystko to zresztą: światło, głos, kwiat i poezja istniały — w imaginacji! Rzeczywistością była tylko — prosta znajomość i wcale nie prosty — ból!

I następnego dnia:

Ani głosu, ani słowa, ani echa, ani wieści! Jakby nigdy nic nie było! — bo też było tylko — złudzenie! W dziedzinie uczuć ludzkich tylko wrażenia zmysłowe nie są złudzeniem. Gdzie zmysły nie grają roli, tam zwykle nie ma nic i tylko marzycielskim, zapalonym głowom zdawać się może, że cóś jest. Przywiązanie, zaufanie, przyjaźń, troskliwość, wdzięczność, pamięć o dniach przeżytych wspólnie — imaginacja! Tylko rozkosz zmysłowa ludzi wiąże — na czas jakiś!...

31. VIII przyjdzie nowa refleksja — wspomnienie o wzgórzu nadniemeńskim, na którym spoczywa Stanisław Nahorski:

Cisza. Z dala... płyn. wspomn. o ci. Adieu! Dzięk! Jak to już dawno... dawno... Wracam do c. najdr. cien. mój! Wrac. do c! Przeb! Zorza mi weszła i zgasła! Wr. do c. któryś zgasł także.
„Dwie różne drogi i jedno cierpienie, dwie różne drogi i jedna tęsknota..."

Tak skończył się ten nieznany epizod z życia Orzeszkowej. A dalszy ciąg? Cóż? Wszystko zakończyło się jak w interesującej powieści. Zaproszona na wesele Orzeszkowa wygłosiła w czasie bankietu mowę do młodożeńców, a jeśli nawet podczas tego przemówienia głos pisarki zadrżał nieco, z pewnością nikt spośród weselnych gości uwagi na to nie zwrócił. Czy sam szczęśliwy pan młody wiedział o niedawnych przeżyciach pisarki, czy się ich domyślał — rzecz wątpliwa, boć, gdyby coś podejrzewał, przecież by jej na wesele nie zapraszał. W swoich „wspomnieniach" zatytułowanych *Pani Orzeszkowa* nic o tym nie pisał, a tylko przyjaciołom opowiedział o ciekawym zdarzeniu, które zapisała Maria Czapska w artykule zamieszczonym w *„Wiadomościach Literackich"* (1938, nr 30). Okazuje się, że pisarka dowiedziawszy się o zbliżających się zaręczynach Godlewskiego ofiarowała mu swój pierścień, a gdy on zawahał się, czy może tak kosztowny dar przyjąć, „pociemniała na twarzy" i więcej już tego pierścionka nie nosiła. Miało to wszystko stać się dlatego, iż Orzeszkowa sama chciała Godlewskiemu wybrać narzeczoną...

Tak było w życiu, ale poza tym „poszły z tego dymy po literaturze". Przede wszystkim wyjaśniło się, dlaczego właśnie Godlewskiemu, nieznanemu wówczas szerzej młodemu człowiekowi, Orzeszkowa zadedykowała powieść *Argonauci*. W dedykacji tej napisała:

Panu Franciszkowi Godlewskiemu na pamiątkę długich, wspólnych czytań i rozmów — smug jasnych na tle mroku.

Zresztą już w r. 1896 ofiarowując mu swą fotografię wyraziła się:

Najniebezpieczniejsze dla duszy łańcuchy są te, których ogniwami — róże. Panu Franciszkowi Godlewskiemu na pamiątkę Eliza Orzeszkowa. 1896 r.

Ale co ważniejsza, obecnie zupełnie inaczej będziemy czytać powstałe w tym czasie nowele: *Moment, Porcelankę, Zagadkę*, transponujące w przesubtelny sposób scharakteryzowane wyżej, dramatyczne przeżycia autorki. W ogóle połowa późniejszego tomu *Chwile* powstała „pod znakiem" Godlewskiego, boć *Dymy* osnute są na przygodzie, jaka zdarzyła mu się w czasie wakacji.

W *Porcelance* w pełnej goryczy zadumie mówi się o prawie zmysłów jako regulatorze stosunków pomiędzy ludźmi. *Zagadka* w dramatycznym obrazie przedstawia zawód dziewczęcia, któremu zdawało się tylko, że jest kochane. Wierność trwania przy ideałach — mimo rozczarowań i goryczy życia — zapowiada natomiast *Co mówił stary klon?*, nowela wcześniejsza od wspomnianych, gwarantująca, że i tym razem obowiązek odniesie zwycięstwo nad cierpieniem.

W tym wszystkim zresztą, jak przystało na wielką autorkę, ani cienia „fotografii", a przecież wszystko wysnute zgodnie z odwiecznymi prawami twórczości i cierpienia, skodyfikowanymi przez Adama w *Ajudahu*...

A przy okazji, zdaje się, wyjaśniła się również pewna zagadka archiwalna. Otóż w korespondencji do Orzeszkowej, którą sama odbiorczyni tak pieczołowicie przechowywała, brak było listów pochodzących z lat 1898—1899. Dziwił się temu pierwszy wydawca listów Orzeszkowej, L. B. Świderski, nikt nie umiał znaleźć wyjaśnienia tego przypadku. Myślę, że obecnie, przynaj-

mniej hipotetycznie, da się to wytłumaczyć. Widocznie sama pisarka — może już w czasie swej choroby — nie chcąc zdradzić nazwiska, o jakie jej szczególnie chodzi, boć ono samo byłoby już jakąś wskazówką, wydała te dwa roczniki listów na *auto-da-fé*. Lękała się może, by niepowołane oczy nie dojrzały jej tajemnicy. Nie wiedziała, że co zniszczeje w listach, zachowa się w przypadkowo ocalonym zeszycie...

Jeśli zaś dziś rąbka tej tajemnicy uchylamy, to dlatego tylko, by lepiej poznać i zrozumieć pisarza, który, jak Orzeszkowa, należy do naszych klasyków.

A tak już jest, że klasycy, jak w ogóle wszyscy ludzie wielcy, za nieśmiertelność, za wieczne życie w narodzie płacą między innymi cenę okrutną. Nie tylko ich dzieła, lecz i ich życie staje się niejako własnością publiczną — własnością bliskich i dalekich, czytelników i plotkarzy, wrogów i przyjaciół, łowców taniej sensacji i badaczy — słowem, właśnie narodu całego...

Edmund Jankowski

Tadeusz Nowak

PIEŚŃ O POWROCIE

W chłodzie osiczyn, w dymie traw
przed siebie idę i dla siebie.
Nad dnem piaszczystym wisi staw,
nad stawem wóz w przyśpiewkach jedzie.

W zieleni stawu chłodzę ciało,
wycieram się w iskrzący snopek.
Co się stać musi, już się stało.
Pod frakiem chytry drzemie chłopek,
gotów na oklep w każdej chwili,
dudniąc w bok koński gołą piętą,
jechać do ognisk miotających
gwiazdy i lubczyk w gminne święto.

I stamtąd nikt mnie nie wywoła
pod światło lampy i rozsądku.
Wystarczy zdjąć cylinder z czoła,
aby znów zacząć od początku
tropić z psem żniw skrzypiące koła.

Na nic twój pacierz, matko, zda się.
Proboszczem syn twój nie zostanie.
Deszcze obmyją ciało ptasie
i blask uderzy z jego czoła
na takie psalmu powołanie,
jakim się zmarłych z nocy woła.

Przyjdą doń owe czarne zimy
tropione gorzko przez zwierzęta.
On, że ich źrenic głód pamięta,
odda im siano, w którym śpimy.
I ptakom odda głowy koło,
może na gniazdo choć się zda,
jeśli i ludziom, i aniołom
wadzi jak rzece ciemna kra.

Odtąd na głowie z gniazdem wronim
szedł będzie przez kantyczki wsi.
Mnisi w jałowcach przyjdą po nim
i draśnie gąszcze skowyt psi.
Ale już furtki skrzypią w sadach
i nocą chłopcy idą za nim
po wypalonych stopą śladach
mrocznym mokradłem, mchem bocianim.

Tam on ukryty w mroku liści,
ścierając z twarzy potu sól,
ciemne źrenice im oczyści
zmieszaną z octem żółcią pól.

IZAAK

Naiwni moi bracia, bracia pomyleni.
Przejdą góry nad wami większe od aniołów,
gdy się modlić będziecie do burzy zieleni
z kolanami w popiele porannych kościołów.

Nikt z was głowy nie zwróci w tę stronę tajemną,
gdzie w przydrożnej kapliczce w drewnie i w kamieniu
Chrystus stopy podnosi i idzie przede mną
z nocą zamiast jagnięcia na nagim ramieniu.

Już go prawie nie widać, choć idzie powoli,
znacząc w piachu niedźwiedzio ułomność cielesną.
Idą deszcze, obmyją go z potu i soli,
idą słońca i z żółci niebiosa obeschną.

Moi bracia okrutni, bracia pomyleni.
Nie dotknąłem was ręką, a Chrystus przeze mnie
idzie wiodąc za sobą krzyk owej zieleni,
w której ojciec na syna miecz wznosi tajemnie.

Tadeusz Nowak

Ilja Erenburg

LEKCJA STENDHALA

Jakiejś jesiennej nocy 1829 roku pewien mało znany literat francuski postawił napisać powieść, bez której trudno by mi było wyobrazić sobie dziś wielką literaturę światową, i moje własne, małe życie.

Henryk Beyle miał wówczas czterdzieści sześć lat; zdążył już roztyć się, zapuścić krótką brodę; po obu stronach ust wyżłobiły mu się głębokie bruzdy, które nadawały twarzy gorzki wyraz. Dużo chorował i w ciągu ostatniego roku sześć razy pisał testament.

Przed trzema laty porzuciła go kobieta, którą kochał z całą właściwą sobie namiętnością; była to żona wpływowego generała wojsk francuskich, hrabina Clementyna Curial. Beyle nazywał ją Menti. Sądząc z portretu, który się zachował, była to kobieta skryta a zarazem gwałtowna. Menti musiała ukrywać związek z Beyle'em, zdarzyło się kiedyś, że schowała kochanka w piwnicy i spędził tam trzy doby. Gdy umarła jej córka, Menti dopatrywała się w jej śmierci kary niebios. Miłość tych dwojga była burzliwa i trudna. Menti pisała do Beyle'a: „Pańska miłość to największe nieszczęście, jakie może spotkać kobietę".

W roku 1829 Stendhal jest już autorem kilku utworów, wydał *Życie Haydna, Mozarta i Metastasio, Historię malarstwa włoskiego, O miłości, Racine i Shakespeare, Armance*. Ale wie, że nie napisał jeszcze nic, w czym wypowiedziałby się całkowicie. Nie zdobył ani sławy, ani pieniędzy. W salonach paryskich znany jest jako człowiek o dużym brzuchu i krótkich nogach, który lubi muzykę, malarstwo i psuje papier wypisując nikomu niepotrzebne rozważania.

Ma za sobą dużo burzliwych przeżyć, uniesień, rozczarowań: młodość oprószenioną ogniami rewolucji, przysięgi jakobińskie, armię Napoleona, pożar Moskwy, Restaurację, scenę, spotkanie z Byronem, z Rossinim, z Silvio Pellico, z włoski karbonariuszów, kobiety, które kochał — aktorkę Guilbert (przypomni sobie przedstawiając panią de Rênal), żonę oficera polskiego, Metyldę Dembowską, Menti i inne. Romanse przeżył, ale powieści swojego życia jeszcze nie napisał.

Dawid d'Angers wyrył właśnie portret Henryka Beyle'a w medalionie. Rzeźbiarz ten należy do koła spiskowców, marzą o republice. Stendhal nienawidzi monarchii i czeka na rewolucję, ale niewiele się po rewolucji spodziewa: wie, że jest dookoła kłamstwa, podłości, obłudy.

Jedzie do Mediolanu, miasta swojej młodości, minionych namiętności i porywów. Policja austriacka wysiedla go jednak jako pisarza „o niebezpiecznych

poglądach politycznych". W nocy z 25 na 26 października, w Marsylii, Henryk Beyle nie może zasnąć: zobaczył powieść, którą napisze błyskawicznie. D jej potem tytuł, nad którym będą się głowili sto lat badacze literatury. Opisz w tej powieści wszystko, co go dręczy i wzrusza: miłość i ambicję, faryzeuszo stwo i odwagę ducha, ciemną potęgę dogmatu i czerwony odblask pożarów, wo jen, rewolucyj. Będzie pisał o teraźniejszości, o przeszłości i o przyszłości. Po stara się oczywiście zmylić ślady i powie w przedmowie, że napisał tę powieś w 1827 roku — zna przecież cenę, jaką trzeba płacić za mówienie prawdy. Al kto mu uwierzy? Jeśli kobiety, które kochał, będą oburzone poznając siebi w postaci pani de Rênal czy Matyldy, to reakcjoniści zrozumieją, o jakich m nistrach i o jakich fanatykach jest mowa w tej książce; po jednej monarch nastąpi druga, ale dla pana Guizota Stendhal pozostanie tym samym podejrza nym wolnomyślicielem, jakim był dla pana de Martignaca.

(Przez całe swoje życie Stendhal bawił się w chowanego. Mérimée twierdz że przyzwyczaiła go do tego policja cesarstwa, wszechwidzące oko Foucheta Ale nie mniej niż Foucheta Stendhal lękał się policji Burbonów, Orleanów Austrii i Stolicy Apostolskiej. Mérimée opowiada, że Henri Beyle nie podpisy wał nigdy listów swoim nazwiskiem, ale używał mnóstwa różnych pseudoni mów: César Bombet, Cotonnet, William Krokodyl, Korniszon, Timoléon du Boi Zamiast miasta Civita Vecchia, gdzie mieszkał dłuższy czas jako konsul Francj pisał „Pszczoła" i rozpoczynał listy od zdania: „Otrzymałem wysłaną mi prze Pana partię przędzy jedwabnej...".)

Stendhal umarł nie w 1829 roku, kiedy spisał testament i postanowił napisa *Czerwone i czarne*, ale w trzynaście lat później. Oprócz powieści *Czerwon i czarne* zdążył napisać *Pustelnię parmeńską* i połowę *Lucjana Leuwena*. N wiadomość o śmierci Stendhala minister Guizot uśmiechnął się: „To był wielk kawalarz". Kiedy Wiktorowi Hugo, świeżo upieczonemu członkowi Akadem Francuskiej, powiedziano o śmierci Stendhala, znakomity pisarz oświadczy „Monteskiusz przetrwał dzięki swoim dziełom. Ale co zostanie z pana Stendh la? Przecież nawet przez chwilę nie potrafił sobie wyobrazić, czym jest sztuk pisania"...

Za trumną Stendhala szło trzech przyjaciół. Jeden z nich, pisarz francusk Mérimée, miał życzliwy stosunek do dziwactw Beyle'a: Stendhal nie był oczy wiście nigdy prawdziwym pisarzem, ale temu dyletantowi nie brakło jedna dowcipu, oczytania i dobrego serca. I Mérimée napisał w nekrologu: „Moż w XX wieku jakiś krytyk odkryje w stosie literatury dziewiętnastowieczn utwory Beyle'a i potraktuje je z większą sprawiedliwością niż nasi współcześni Zdaniem Mérimée'go Stendhal w najlepszym wypadku mógł liczyć na pośmie tne uznanie jego „przenikliwej inteligencji" i „zalet duchowych".

Znany w swoim czasie pisarz i krytyk francuski, Juliusz Janin, powiedzi o *Czerwonym i czarnym:* „Co za uparta potrzeba pokazywania wszystkieg z brzydkiej strony". Janin zarzucał Stendhalowi, że jest ordynarny, bo ch przerażać czytelników. Wiktor Hugo zaś powiedział lekceważąco o tej powieśc „Próbowałem to czytać, ale utknąłem na czwartej stronie".

Z trzydziestu trzech utworów Stendhala tylko czternaście wydano za jeg życia. Zalegały półki księgarskie. W ciągu dziesięciu lat sprzedano siedemnaśc egzemplarzy utworu *O miłości*. Wydawca bardzo niechętnie zgodził się wydru kować *Czerwone i czarne* w siedmiuset pięćdziesięciu egzemplarzach.

Bieliński, który bardzo uważnie notował książki budzące zainteresowanie ród współczesnych, wymienia dwadzieścia dziewięć razy George Sand, osiemście razy — Dumasa, siedemnaście — Juliusza Janin, piętnaście — Eugeniusza e i ani razu Stendhala.

Za życia Stendhal był bardzo mało znany. Ministrowie francuscy, policjanci piescy, szpicle austriaccy znali Henryka Beyle'a, którego nazywali „buntowciem", „jakobinem", „ateistą". Ich zdaniem ten podejrzany typ zabawiał się aniem złych a niekiedy nawet niebezpiecznych książek. Literaci uważali Beya za człowieka inteligentnego, autora zabawnych pamfletów, który niepoebnie pisze także powieści — nie ma ani talentu, ani fantazji, ani smaku. Zdarzały się oczywiście wyjątki, byli to ludzie, których mamy rzeczywiście awo uważać za wyjątkowych. Goethe zachwycił się *Czerwonym i czarnym*, lzac uważał *Pustelnię parmeńską* za najlepszą powieść dziewiętnastego wieku. ethego dziwiła jednak „niezwykłość i nieprawdopodobieństwo szczegółów" powieści Stendhala, a Balzac nie mógł się pogodzić ze stylem autora *Pustelni -meńskiej*. Nawet słowom zachwytu towarzyszyły zastrzeżenia.

W osiemdziesiątych latach zeszłego wieku Francuzi „odkryli" Stendhala. dając sprawiedliwość świetnej formie i porywającej fabule jego utworów arze uznali je jednak za przestarzałe. Zola widział w Stendhalu prekursora uralizmu i wyrzucał mu, że nie pokazał świata, w którym żyli Julian Sorel ani de Rênal.

Zdumiewa nas teraz zarówno obojętność współczesnych, jak zastrzeżenia ethego czy Balzaka i krótkowzroczność Zoli. Ze wszystkich pisarzy XIX wie- Stendhal jest nam najbliższy. Styl jego wydaje się nam mniej przestarzały stylu Balzaka, a analiza środowiska społecznego w *Czerwonym i czarnym* bsza niż w *Nanie*. W połowie XX wieku powieści Stendhala są czytane i we ncji, i poza jej granicami jak utwory współczesne.

Henryk Beyle to przewidział. Nie gonił za rozgłosem, nie pragnął uznania, zbyt bolał nad kpinami krytyków; ale był daleki od pokory. Pisał do Bala: „Śmierć zmieni nasze role. Za życia oni mają nad nami władzę, ale niech to umrą, a imiona ich pójdą w zapomnienie. Kto będzie pamiętał za sto lat anu de Villèle czy panu de Martignac?... Kto za dwadzieścia lat przypomni ie obłudną i tandetną pisaninę tych panów? (Mówił przedtem o Chateaundzie i Salvandim.) A ja myślę o innej loterii, na której największa wygrada pisarza — to mieć czytelników w 1935 roku". Rzeczywiście, nikt nie nięta teraz nazwisk wszechwładnych ministrów Karola X czy Ludwika Fi-, nikt nie czyta pism Juliusza Janina czy Salvandiego, a *Czerwone i czarne ustelnia parmeńska* należą do ulubionej lektury naszych czasów. Są temaa setek prac krytycznych, dostarczają wątku do dziesiątków scenariuszy owych, mają czytelników we wszystkich krańcach świata.

łowa Stendhala nie były proroctwem powiedzianym przypadkowo, ale wyem całego światopoglądu tego pisarza, który potrafił patrzeć nie tylko łąb, ale i w dal. (Zresztą jedno wypływa z drugiego — głębia analizy psybogicznej łączy się nierozerwalnie z perspektywą historyczną.) Powieści dhala noszą oczywiście piętno swoich czasów. *Czerwone i czarne* autor naskromnie, ale prowokująco „kroniką 1830 roku". Jednakże Stendhal dużo dzięcza XVIII wiekowi, zarówno jego filozofom, szczególnie Helwecjuszowi, i jego postaciom — wystarczy zajrzeć do pamiętników z epoki Casanovy,

by znaleźć duchowe związki ludzi tamtych czasów z bohaterami Stendhala. Ko cepcją zaś powieści pojętej jako najbliższy prawdzie obraz charakterów lud kich, tempem opowiadania, stylem literackim — suchym a zarazem pełny dramatyzmu — Stendhal jest bliski pisarzom wieku XX.

Oddalenie w czasie sprawia, że zalety powieści Stendhala stają się bezspo ne, mówimy o nich z większą pewnością niż o dziełach naszych współczesny A zarazem nie odczuwamy muzealnego chłodu; *Czerwone i czarne* to powie o naszych czasach. Stendhal jest zarazem i klasykiem, i współczesnym nam p sarzem. Nie można go zaliczyć do tego czy innego kierunku literackiego, j realistą, bo realistyczne jest każde arcydzieło, i *Hamlet*, i *Don Kichot*, i *Fau* Jest romantykiem, bo przedstawiając rzeczywistość niejednokrotnie zmier proporcje, dostrzega szczyty, zagląda do przepaści, pragnie doskonałości d chowej (*le sublime*); ale to wszystko nie świadczy o przynależności do jakie szkoły literackiej, to skrzydła, natchnienie. Stendhal należy do wszystki i każdy ma prawo uważać go za swego mistrza.

Wiele razy czytałem *Czerwone i czarne*. Wydaje mi się, że się dużo naucz łem od Stendhala, i to raczej jako człowiek niż jako pisarz. (Czy można jedn przeciwstawiać pisarza człowiekowi?) Kiedy powieść wstrząsa, nie podobna s zastanawiać, jak została napisana. Czytając *Czerwone i czarne* człowiek ży z Julianem Sorelem. Ale teraz myślę, jak została napisana ta niezwykła p wieść. Myślę nie o Julianie, ale o Stendhalu, a więc o Henryku Beyle, myś o nim z wdzięcznością ucznia.

Doświadczenie Stendhala nie tylko obala błędy dalekiej przeszłości, lecz ta że rozprasza złudzenia teraźniejszości, uważane niekiedy za nieodparte prawd Stendhal pisał, że nadejdzie czas, kiedy jego pisma wydadzą się „nie nadmie nie afektowane, ale głęboko prawdziwe". Dla mnie lekcja Stendhala pole przede wszystkim na jego niezwykłej szczerości. Może dla nas — i to nie tyl dla pisarzy, ale i dla wszystkich ludzi połowy XX wieku — to właśnie jest na ważniejsze: im więcej namiętności w sympatiach i antypatiach, tym uparc sumienie i rozum żądają prawdy.

Kiedy nudzono Stendhala pytaniami o jego zawód, odpowiadał pół żarte pół serio: „Jestem obserwatorem serc ludzkich". To jak gdyby współbrz z sentencjami, które często słyszymy: pisarz powinien obserwować wypad a następnie przemyślawszy swoje obserwacje opisywać życie. Taki pogląd pracę literacką można usłyszeć od najróżnorodniejszych ludzi; zależnie od ch rakteru społeczeństwa dodaje się jeszcze zazwyczaj takie zdanie: „ukazuj rzeczywistość z absolutną obiektywnością, której wymaga sztuka" albo „po dawszy swoje obserwacje analizie społecznej i rzucając na nie światło postęp wej ideologii". Widocznie słowo „obserwacja", podobnie jak wszystkie słov jest dość elastyczne.

Flaubert powiedział: „Będziesz mógł opisywać wino, miłość, kobiety, p tym wszakże warunkiem, przyjacielu, że nie jesteś ani pijakiem, ani mężczy ną, ani żołnierzem. Jeśli bierzesz udział w życiu, źle je widzisz — albo zb cierpisz z jego powodu, albo zbyt się nim cieszysz". Słowa te zostały napisa w 1850 roku, Flaubert nie rozpoczął jeszcze wówczas swojej pierwszej powi ści — *Pani Bovary*. Czuł oczywiście, że życie Henryka Beyle'a, podobnie j cała twórczość Stendhala, zadaje kłam jego poglądom na zadanie pisarza. Bey był na wojnie, z zapałem zajmował się polityką, kochał się; nikt chyba tak n

eszył się życiem i tak nie cierpiał z jego powodu, jak Beyle. Jego życie uforowało charakter i treść jego dzieł literackich. Toteż nie dziwi mnie, że młody aubert pisał: „Przeczytałem *Czerwone i czarne*. Moim zdaniem to powieść napisana i niezbyt zrozumiała zarówno ze względu na postacie, jak i zaerzenia artystyczne".

„Obserwator serc ludzkich", Henryk Beyle nigdy nie przyglądał się życiu oku. Oto jedna z pierwszych stronic jego biografii. Jest rok 1793. Konwent ązał Ludwika XVI na śmierć. Henryk Beyle ma dziesięć lat. Rodzice jego są rzeni polityką jakobinów: „»Jednakże nigdy nie ośmielą się go stracić!« ja sobie myślałem w skrytości ducha: »Czemu nie, jeśli jest zdrajcą?«... Rozł się hałas — przyjechał dyliżans pocztowy z Lyonu i Paryża. Ojciec mój wiedział: »Pójdę zobaczyć, co jeszcze zrobili ci łajdacy«. A ja miałem jednak dzieję, że zdrajca zostanie stracony... »Oczywiście — powiedział ojciec wzdyając — zabili go«. Przeżyłem wówczas jedną z największych radości w moim ciu". A oto ostatnia stronica: 21 marca 1842 roku Henryk Beyle powiedział: ość dobrze ukrywam swoją chorobę... Umrzeć na ulicy — nie ma w tym nic iesznego, oczywiście, jeśli się tego nie robi naumyślnie..." Nazajutrz upadł ic ulicą Kapucynów i umarł nie odzyskawszy przytomności. Całe jego życie to wypełnione po brzegi namiętnością, pracą, podróżami, walką. Henryk yle nie chciał przyglądać się komedii ludzkiej siedząc w loży, brał w niej ział. Może dlatego właśnie niektórzy pisarze francuscy uważali go za niedrawnego dyletanta.

Recepta Flauberta i życie Beyle'a nie dadzą się pogodzić. Zastanawiając się d pracą tych dwóch pisarzy, ma się zrazu wrażenie, że Flaubert był pracowin mistrzem, a Stendhal lekkomyślnym amatorem. Flaubert pracował nad nią *Bovary* blisko sześć lat. Stendhal napisał *Pustelnię parmeńską* w pięćesiąt dwa dni. (Stendhal pisał w ogóle bardzo szybko — powieść *Armance* wstała w osiemnaście dni, trzysta stronic niedokończonej powieści *Lamiel* — zterdzieści dni.) Flaubert przeprowadzał studia nad najdrobniejszymi szczeami życia w Kartaginie, przez tydzień szukał nazwy dla gazety, którą wywał aptekarz Homais; zdecydowawszy napisać powieść *Bouvard i Pécuchet* owadzał podręczniki geologii i książki z dziedziny ogrodnictwa. Flaubert ał dokładnie wytłumaczyć, na czym polegała omyłka lekarza Bovary. Stendzaś tak lekceważył niekiedy dokładność zewnętrznych opisów, że część akcji *erwonego i czarnego* umiejscowił w Besançon, gdzie nigdy sam nie był, i najkojniej uprzedził o tym czytelników. (Gogol znał Petersburg, Moskwę, rainę, ale nigdy nie był w mieście położonym w centralnej Rosji, z dala od zystkich granic, które przedstawił w *Rewizorze.)* Czy to znaczy, że Stendhal ał o tym, czego nie znał? Przeciwnie, powieści jego wstrząsają wewnętrzną entycznością. Lew Tołstoj powiedział: „Zawdzięczam Stendhalowi więcej ktokolwiek inny. Stendhal nauczył mnie rozumieć wojnę. Kto przed Stendem opisał wojnę taką, jaką ona jest naprawdę?... Wszystkiego, co wiem ojnie, dowiedziałem się przede wszystkim od Stendhala". Warto się zastanonad tymi słowami. Wojna opisana w *Pustelni parmeńskiej* najmniej przynina tradycyjne obrazy batalistyczne. Stendhal patrzy na bitwę pod Waterloo yma młodego Fabrycego: skrawek ziemi rozdzierany pociskami i uczucia odzieńca — strach, zdumienie, naiwna duma. Jeden krótki rozdział pomógł stojowi zrozumieć wojnę. Stendhal nie brał udziału w bitwie pod Waterloo,

ale był na wojnie — w Alpach, nad Berezyną, w Niemczech. Stare wspomnienia pomogły mu przedstawić w 1838 roku Waterloo, podobnie jak Sewastopol pomógł Tołstojowi napisać *Wojnę i pokój*.

Zabierając się do pisania powieści Stendhal nic nie „studiował" (tylko r zgubiwszy się w komplikacjach toalet damskich postanowił zasięgnąć ra Menti). Niewiele uwagi poświęcał rekwizytom; interesowały go ludzkie ch raktery, namiętności, losy. Jednakże bohaterowie jego nie żyją bynajmni w jakimś abstrakcyjnym świecie, widzimy ich otoczenie, rozumiemy, skąd prz szli.

Stendhal pisał *Czerwone i czarne* z przerwami. Rozpoczął powieść w Marsy w październiku 1829 roku i widocznie przywiózł do Paryża po dwóch miesi cach tylko pierwszą część. W Paryżu czekało nań niemało przeżyć. Ubiegłe lata poznał kuzynkę malarza Delacroix, Albertę, którą nazywał „Sanskryten Alberta miała bardzo nierówne usposobienie, po wybuchach namiętności prz chodziła do oziębłości, potem znów się zapalała. Stendhal rozstał się z r w nadziei, że rozłąka spotęguje jej miłość. Tymczasem po powrocie do P ryża zobaczył, że Alberta woli jego przyjaciela. Był zgnębiony, ale pochłoną go praca. Napisał kilka opowiadań, m. in. *Vaninę Vanini*. W styczniu He ryk Beyle spotyka młodą Włoszkę, Julię Rinieri; wkrótce Julia wyznaje r miłość mówiąc: „Wiem, że jesteś stary i brzydki...". 17 stycznia Stendhal powr ca do rozpoczętej powieści. W kwietniu oddaje do druku początek *Czerwone i czarnego*. W Marsylii nie było jeszcze drugiej bohaterki powieści — Matyld Teraz postać jej ukazuje się Stendhalowi: wspomina Albertę, widzi Julię, w dzi także siebie. Zamyślony śpieszy na schadzkę z Julią, na ulicach strzel nina — to Rewolucja Lipcowa. Wydarzenia polityczne porywają Stendha Dodaje do rękopisu powieści nowe stronice. Jak długo nad nimi pracował? Ni spełna sześć miesięcy. Czy można jednak zarzucić mu, że się śpieszył, że nied statecznie przemyślał to, co pisał? Miał za sobą czterdzieści sześć lat życ i włożył do swojej powieści mnóstwo własnych uczuć, obserwacji, myś Wszystkie powieści Stendhala były początkowo przeżyte, dopiero potem n pisane.

Czytam zawsze z przyjemnością mądre, niezwykle subtelne listy Flaubert Staje przede mną postać autora *Pani Bovary*, widzę go z książką albo pr biurku, po raz dziesiąty, po raz setny przepisuje tę samą stronicę: przypomi jubilera, mikrobiologa. Stendhal jest inny. Gdyby żył w naszych czasac z pewnością długo nie przyjmowano by go do Związku Pisarzy jako dyletan To podróżnik, meloman, miłośnik malarstwa, polityk, historyk, ale nie zaw dowy literat.

Henryk Beyle miał dwadzieścia dwa lata, kiedy aktorka Melania Guilbe w której się kochał, przeniosła się z Paryża do Marsylii. Beyle pośpieszył ukochaną, został sprzedawcą w sklepie kolonialnym, zachwycał się Szekspire usiłował wzruszyć serce Melanii i pisał dziennik. Po siedmiu latach widzimy nad Berezyną w szeregach cofającej się armii, w kieszeni ma tomik pism W tera, który znalazł w Moskwie. Po pięciu latach Beyle jest w Mediolanie, koc się w Metyldzie. Liberałowie włoscy zastanawiają się: może to agent rzą francuskiego? Policja austriacka jest przekonana o związkach Beyle'a z karb nariuszami. Kiedy pytają go, co robi w Mediolanie, wzrusza ramionami: uwie bia dobrą operę.

W roku 1830, wkrótce po rewolucji, zostaje mianowany konsulem w Trieście. rabia Sedlnitzky, prefekt policji wiedeńskiej, pisze do Metternicha: „Wasza ścelencja może dowiedzieć się z raportu generalnego dyrektora policji medio- ńskiej, barona Torresani, że 22 i 23 bm. ten sam Francuz, Henryk Beyle, który 1828 roku został wysiedlony z Mediolanu jako autor wielu rewolucyjnych mfletów wydanych pod pseudonimem barona Stendhala, przybył znów do ediolanu. Oświadczył, że jedzie do Triestu pełnić funkcje konsula i że został anowany przez obecny rząd francuski". Hrabia Sedlnitzky poradził Metter- chowi odrzucić kandydaturę konsula znanego ze swoich „niebezpiecznych po- ądów politycznych". Metternich usłuchał dobrej rady. Beyle został skierowa- jako konsul do małego miasta Civita Vecchia należącego do posiadłości pa- eskich.

Przybywający do konsulatu kapitanowie wielkiej żeglugi i handlowcy nie po- jrzewali, że w wolnych chwilach konsul francuski pisze powieści. Stendhal teresuje się polityką i operą, kobietami i Bonapartem, zabytkami starożytno- i rewolucjami.

Jako młody chłopak Henryk Beyle napisał: „Mój cel? Zostać wielkim poetą. by nim być, trzeba doskonale znać ludzi. Styl to dla poety sprawa drugorzęd- ". Powiedziałem już, że Beyle nie żył dla literatury, ale życie jego pozwoliło zostać wielkim pisarzem.

Pisarz obdarzony spostrzegawczością może doskonale opisać powierzchow- ść swoich bohaterów, ich postępki, życie, obyczaje, nie wystarczy mu jednak na spostrzegawczość, kiedy zechce ukazać ich świat wewnętrzny, wyjaśnić postępowanie. Żeby wczuć się w życie wewnętrzne innych osób, nie wystar- talent i wyobraźnia, potrzebne jest jeszcze doświadczenie duchowe. Własne żeżycia, oczywiście przemyślane przez pisarza, stanowią klucz do zrozumienia dzi. Klucze takie miał Stendhal i tym się tłumaczy długie życie jego po- eści. Meble, stroje, obyczaje znacznie szybciej ulegają przedawnieniu niż na- ętności ludzkie. Jeśli komsomolców wstrząsają tragedie Szekspira, to nie żna się dziwić, że choć obecnie nie ma ani spisków ultrarojalistycznych, ani ninariów jezuickich, ani koni pocztowych, ludzie 1957 roku doskonale rozu- ją przeżycia i uczucia Juliana Sorela.

Po śmierci wielkich pisarzy powołuje się na nich kto chce i jak chce. Wyno- s pod niebiosa Balzaka usiłowano pomniejszyć Maupassanta, ku większej wale Baudelaire'a szargano imię Eluarda; wygwizdywano Majakowskiego imię Puszkina, a ćwierć wieku później wychwalając zgodnym chórem Ma- owskiego potępiono Martynowa. Pod koniec XIX wieku wielu wielbicieli ndhala, powołując się na jego utwory, atakowało pisarzy, którzy próbowali w swoich dziełach przekrój społeczeństwa. Ci wielbiciele Stendhala twier- li, że Henryk Beyle był apologetą skrajnego indywidualizmu. Powtarzali dodatku słowo „egotyzm", które Stendhal wprowadził do języka francuskie- (Egoizm — nadmierna miłość siebie, egotyzm — przesadna skłonność do wienia o sobie.) Stendhal użył po raz pierwszy tego terminu mówiąc hateaubriandzie, którego nie znosił. „Czuć od niego egoizmem, egotyzmem, ską afektacją." W tytule jednej ze swoich książek autobiograficznych Stend- użył słowa egotyzm. Powiedział: „Prawdziwy egotyzm polega dla mnie na sywaniu serca ludzkiego". Dziennik, notatki, listy Stendhala zawierają dużo erwacji nad sobą, ale obce mu jest lubowanie się własną osobowością. Beyle

interesował się sobą, bo Stendhal chciał poznać ludzi. Doświadczenie duchow pisarza zależy nie tylko od jego przeżyć, lecz także od umiejętności przemyśle nia tego, co się przeżyło. Beyle kochał się, podróżował, namiętnie zajmował s polityką, spotykał się z różnymi interesującymi go ludźmi nie po to, by wszystko opisać, obce mu było wyrachowanie zawodowca. Ale Stendhal umi myśleć nad zachwytami i rozczarowaniami Beyle'a. Bywają ludzie, którzy wi le przeżyli, ale nie potrafią tego opowiedzieć, nie potrafią nawet zrozumieć, c się im przydarzyło, i dopiero czytając w powieści opis cierpień bohatera p raz pierwszy zastanawiają się nad własnym życiem. Stendhal żył hojnie i z chłannie, zastanawiając się ciągle nad tym, co przeżywał. Mógł mówić o sob jak o postaci powieściowej. W dzienniku z roku 1811 czytamy: „Takiego człowi ka trzeba wyrzucić przez okno" — to Beyle pisze o Beyle'u.

Pojawienie się autora na stronicach powieści działa zazwyczaj na mnie jal na czytelnika niczym strumień zimnej wody, i to nawet jeśli pisarz jest m drzejszy, subtelniejszy, ciekawszy od swoich postaci. Kiedy czytam dygres autora, wydaje mi się, że na scenę wybiega człowiek, który tłumaczy, dlacze jego bohater się zastrzelił zamiast się ożenić, albo — a to już jest zupełnie n do zniesienia — robi widzom niewielki wykład o antyspołecznym sensie s mobójstwa, o wyższości pracy twórczej nad neurastenią. Miejsce autora je za kulisami. Stendhal jednak zjawia się często na stronicach swoich powieś Niekiedy tylko średnik oddziela przeżycia Juliana Sorela od komentarzy Sten hala. Dlaczego jednak ta ingerencja autora nie przeszkadza czytelniko Dlatego prawdopodobnie, że Stendhal umiał nie tylko mówić o Beyle'u j o bohaterze powieści, mówił także o bohaterach powieści jak o sobie.

Są w *Czerwonym i czarnym* niezwykłe zdania. Chodzi mi o myśli nieszcze nego Juliana Sorela skazanego na śmierć. Są to myśli samego Stendhala o l storii, o poznaniu, o tragedii człowieka: „O wieku dziewiętnasty!... Myśliwi strzela z fuzji w lesie, zdobycz spada, on rzuca się, aby ją pochwycić. But je depcze mrowisko wysokie na dwie stopy, niszczy mieszkanie mrówek, rozrzu mrówki, ich jaja... Najwięksi filozofowie wśród mrówek nie zdołają nigdy zr zumieć tego czarnego, olbrzymiego, przerażającego ciała: buta myśliwca, któ nagle wpadł do ich mieszkania z ogromną chyżością, poprzedzany straszliw hałasem oraz migotaniem czerwonego ognia... Leciuchna łątka rodzi się w up ny dzień o dziewiątej rano, aby umrzeć o piątej wieczór; w jaki sposób zr zumiałaby słowo »noc«? Dajcie jej jeszcze pięć godzin, a ujrzy i zrozumie, to jest noc..."* Tak rozmyśla dwudziestotrzyletni Julian Sorel. Ale znacz wcześniej, w 1817 roku w *Historii malarstwa włoskiego* Stendhal już napis „Łątka, która się rodzi z rana, a umiera przed zachodem słońca, uważa, że dzi trwa wiecznie". Stendhal użyczył Julianowi własnych myśli, nie zląkł się spolenia autora z bohaterem powieści.

Policjanci austriaccy cierpieli oczywiście na właściwą ludziom tego zawo manię prześladowania. Stendhal nie był niebezpiecznym spiskowcem. namiętnie interesował się polityką. Przez pół wieku wielu historyków lite tury usiłowało temu przeczyć. Szczególnie przeszkadzało to tym badacz Stendhala, którzy widzieli w nim apologetę egotyzmu.

Widziałem kiedyś w Muzeum Literackim krótki liścik Stendhala P. A. Wiaziemskiego. Beyle posyła swojemu sąsiadowi numer gazety: „Są t

* Przekład Boya.

wspaniałe słowa młodego Kozaka. Co by to była za siła, gdyby burżuazja połączyła się z chłopstwem!" Nie wiem, o jakim Kozaku, o jakich chłopach i o jakiej burżuazji jest tam mowa. Gdzie jest ten numer gazety? Wszystko to może interesować dzisiaj tylko historyka. Ale dla Stendhala to był dzisiejszy numer, dzisiejsze troski, dzisiejsza burza...

Gogol cenił *Przechadzki po Rzymie* Stendhala, ale nie sądzę, by mógł mu się podobać *Lucjan Leuwen*. Po przyjeździe do Francji w 1837 roku Gogol powiedział ze wstrętem: „Tu wszystko jest polityką". Stendhal nie uważał, by wszystko we Francji było polityką, ale rozumiał, że polityka zajęła ważne miejsce w życiu jego współczesnych.

W roku 1821 Beyle był w Mediolanie. Przeżywał ciężki okres, Metylda nie odpowiadała na jego namiętne listy. Podejrzanemu Francuzowi deptali po piętach austriaccy szpicle. Beyle nosił się z myślą o samobójstwie i na rękopisie książki *O miłości* narysował pistolet. Mówi o tym w swoich wspomnieniach: „Tylko ciekawość spraw politycznych nie pozwoliła mi się zabić". Pewien zażarty egotysta twierdzi, że jest to wyraźny chochlik drukarski, zamiast słowa *politique* w rękopisie musiało być *publique*. Ale listy, artykuły i dziennik Beyle'a dowodzą, że nie ma tu żadnego błędu.

Dawniej krytycy francuscy pomijali milczeniem rozdziały powieści Beyle'a pełne wydarzeń politycznych. Teraz niektórzy pisarze skupiają całą swoją uwagę na tych właśnie rozdziałach. Byłoby to oczywiście śmiechu warte, gdybyśmy odmawiali Stendhalowi zainteresowań politycznych, podobnie jak śmiechu warte jest twierdzenie, że dramaty miłosne stanowiły dlań jedynie parawan dla propagandy poglądów społecznych. Polityka była dla Stendhala jedną z namiętności ludzkich, wielką, ale nie wszechogarniającą. Nie warto chyba liczyć, ile autor poświęcił stronic w *Lucjanie Leuwenie* problemom politycznym, a ile miłości. Można tylko zauważyć, że opisując namiętności, ambicje, zbrodnie, Stendhal nie zapominał nigdy o polityce. Umiał patrzeć na gwiazdy, usiłował zrozumieć, czym może być noc dla łątki, ale nie zapominał zajrzeć do ostatniego numeru gazety, znajdując w tym, co stałe, sprawy aktualne, a w tym, co przemijające, elementy stałe, czyli — jak mówią poeci — wieczne.

Przez długie lata Stendhal posyłał korespondencje do liberalnych pism angielskich, pisał o teatrach i o jezuitach, o Rewolucji Francuskiej i o poezji. W jednym z artykułów powiedział: „Czy można zachwycać się wierszami, nawet najpiękniejszymi, kiedy nikt nie wie, co z nami będzie za rok — czy nie znajdziemy się pod jarzmem inkwizycji, czy nie wejdzie na tron Francji książę Orleanu?".

Stendhal nienawidził Kościoła i gardził *bourgeois:* „Podczas kiedy Bolivar wyzwalał Amerykę, podczas kiedy kapitan Peary usiłował dotrzeć do Bieguna Północnego, sąsiad mój, właściciel fabryki tekstylnej, zarobił dziesięć milionów. Tym lepiej dla niego i jego dzieci. Ale niedawno otworzył własne pismo i teraz co sobota poucza mnie, co powinienem lubić. Jest przecież dobroczyńcą ludzkości. Pozostaje tylko wzruszyć ramionami".

Stendhal nienawidził despotyzmu i gardził lizusostwem: „Nawet jeśli król jest aniołem, rząd jego niszczy sztukę nie wtedy, kiedy potępia temat jakiegoś obrazu, ale kiedy łamie charakter malarzy...

Ludzie chcą przypodobać się ministrowi czy wiceministrowi, swojemu bezpośredniemu zwierzchnikowi. Niechby ci ministrowie byli nawet najuczciwszy-

mi w świecie ludźmi, będzie się jednak rozwijać lizusostwo, pochlebstwo, służalczość... Wystarczy zobaczyć, co się dzieje w małym miasteczku francuskim podczas przejazdu członka rodziny królewskiej. Jakiś nieszczęsny młodzieniec chce koniecznie dostać się do świty honorowej. Wreszcie osiąga to, oczywiście nie dzięki własnym zasługom, ale nie figuruje w spisach osób politycznie podejrzanych, a jego ciocia grywa w karty ze spowiednikiem pana mera. I oto młodzieniec nasz jest zgubiony. Może być uczciwy, sympatyczny, nawet czcigodny, pozostanie na zawsze małą, płaską duszyczką..."

Paczenie charakterów przemocą, obłudą, datkami i groźbami — oto wielki, może podstawowy temat powieści Stendhala. Autor *Czerwonego i czarnego* nie usiłował ukrywać swoich sympatii politycznych; rola bezstronnego sędziego nie pociągała go. Świetność jego powieści dowodzi, że tendencyjność nie może zaszkodzić dziełu sztuki, jeśli tendencyjność ta wynika z prawdziwej pasji i łączy się z wewnętrzną wolnością artysty.

Trzy wielkie powieści Stendhala: *Czerwone i czarne, Pustelnia parmeńska* i *Lucjan Leuwen*, obfitują w opisy wydarzeń politycznych, które interesowały jego współczesnych. Stendhal nie unikał roli kronikarza. Badacze jego dzieł odkryli, że pomysł spisku de La Mole'a w *Czerwonym i czarnym* został podsunięty powieściopisarzowi autentycznym spiskiem hrabiego Montlausier, który został uknuty w 1818 roku. Ultrarojaliści w powieści marzą o obcej interwencji, która zdławi idee rewolucyjne. Stendhal przeniósł wydarzenia z roku 1818 do „kroniki roku 1830", nie wydały się one jednak anachronizmem jego współczesnym. Nam zaś spisek de La Mole'a wydaje się jeszcze bliższy: przypominamy sobie i rok 1871, i wydarzenia lat czterdziestych XX wieku. Przypomnę słowa jednego uczestnika tajnego zebrania, młodego biskupa, fanatyka: „Teraz, panowie, trzeba zniszczyć nie jednego człowieka, ale Paryż... Po co wciągać w tę sprawę całą Francję, chodzi tylko o Paryż. To Paryż jest źródłem zła, jego pisma, jego salony. Niechże zginie ten nowy Babilon...". Stendhal przewidział i armaty wersalczyków, i marzenia rządu Vichy.

Jak to się stało, że stronice powieści podyktowane wypadkami aktualnymi nie zestarzały się? Beyle, entuzjasta walk politycznych, mawiał: „Mam wstręt do wyrachowanych, zmiennych interesów bieżącej polityki". Nie stronił od polityki, ale potrafił patrzeć dalej i głębiej. Na marginesach *Lucjana Leuwena* napisał: „Należy tak zrobić, by wyznawanie pewnych poglądów nie przysłaniało w człowieku jego uczuć. Za pięćdziesiąt lat człowiek o określonych poglądach nikogo już nie będzie mógł wzruszyć. Tylko to nadaje się do opisywania, co pozostanie ciekawe wówczas także, kiedy historia już wyda swój wyrok". W ludziach pochłoniętych walką polityczną Stendhal ukazywał cechy ludzkie i w ten sposób ratował ich przed szybką śmiercią. Tym właśnie powieść różni się od gazety, Stendhal — od wielu pisarzy, autorów powieści politycznych, które się starzeją, zanim zecerzy zdążą złożyć krasomówcze tyrady, tym wreszcie artysta różni się od łątki. Stendhal uczy nas, że ani tendencyjność, ani polityka nie mogą obniżyć wartości powieści, jeśli tylko autor potrafi czuć, widzieć i myśleć z wnikliwością właściwą prawdziwemu artyście.

Wady ludzkie, które pokazywał Stendhal, zrodziła pewna epoka i pewne społeczeństwo. Stendhal nie odrywał swoich bohaterów od świata, w którym żyli; wady ich zostały jednak ukazane tak wnikliwie, że są zrozumiałe dla członków każdego społeczeństwa i w każdej epoce. Stendhal nienawidził na przy-

kład jezuitów, których uważał za mistrzów obłudy. Ale nawet w kraju, gdzie nigdy nie było jezuitów, czytelnicy z łatwością zrozumieją cierpienia młodego Juliana. Obłuda ma mnóstwo masek, pamflet zrywa z niej tę czy inną. Stendhal atakował nie tylko jedną z masek obłudy, lecz także samo zamiłowanie do maskowania się. Przyjaciel Beyle'a, Courier, był świetnym pamflecistą, pisząc pamflety Stendhal go naśladował. Niewielu czyta teraz Couriera, a sceny polityczne w powieściach Stendhala nie straciły nic na swojej świetności. Czyż tragedia Fabrycego ograniczona jest miejscem i czasem? Beyle powtarzał często, że ważna jest nie osoba tyrana, ale istota tyranii. Tyran może być człowiekiem mądrym lub głupim, dobrym lub złym — jest zawsze wszechpotężny i bezsilny, straszą go spiskami, schlebiają mu, oszukują go; jego więzienia są pełne, małoduszni obłudnicy szepczą i zastyga milczenie, od którego może stanąć serce.

Stendhal mógł latami nie pisać nic oprócz dziennika albo notatek, mógł również pracować nad powieścią od rana do późnej nocy: „Kiedy zasiadam do pisania, zapominam o moim ideale piękna w literaturze. Osaczają mnie myśli, które muszę wypowiedzieć. Z pewnością p. Villemaina tak właśnie osaczają zdania, a tego, kogo się nazywa poetą — Racine'a czy Dellile'a — tak osaczają wiersze...".

Wspominając swoją wczesną młodość Beyle mówił: „Mój zachwyt matematyką wynikał może z nienawiści do obłudy: wydawało mi się, że w matematyce nie ma miejsca na obłudę". Później Stendhal przyszedł do sztuki: zrozumiał, że sztuka nie znosi obłudy. Jego pragnienie prawdy odpowiadało jego koncepcji powieści. W 1834 roku Stendhal napisał: „W młodości pisałem biografie (Mozart, Michał Anioł), to coś w rodzaju historii. Teraz żałuję tego: wydaje mi się, że nie można osiągnąć prawdy mówiąc o rzeczach małych i o rzeczach dużych, przynajmniej nie można osiągnąć prawdy w szczegółach. Tracy mówił mi: »Prawdę można teraz osiągnąć tylko w powieści«. Z każdym dniem widzę coraz wyraźniej, że daremnie szukalibyśmy jej gdzie indziej". Stendhal jest głęboko przekonany, że prawdę można osiągnąć dokładnością szczegółów, natężeniem cech duchowych, tym wszystkim, co odróżnia jedną godzinę od drugiej, jednego człowieka od jego sąsiadów. Bez prawdziwych szczegółów mogą istnieć tylko schematy duchowe, które pociągają swoją logicznością, swoim rzekomym prawdopodobieństwem, ale są zawsze fałszywe.

Niektórzy badacze literatury twierdzili, że Stendhalowi brakowało wyobraźni: przecież ani razu nie wymyślił samodzielnie wątku powieści. Intrygi wszystkich jego powieści zostały zaczerpnięte z różnych źródeł. W *„Gazecie Sądowej"* przeczytał sprawozdanie z procesu swojego ziomka, Antoniego Bertheta, syna biednego rzemieślnika wiejskiego, którym się opiekował miejscowy proboszcz. Antoni wstąpił do seminarium duchownego, został usunięty za czytanie świeckich książek i zaczął pracować jako wychowawca dzieci Michoud. Wkrótce został kochankiem pani Michoud. Potem wstąpił do wyższego seminarium duchownego i został wychowawcą w domu p. de Cardon. Asystował córce p. de Cardon i urażony, że arystokraci traktują go z góry, jak sługę, postanowił się zemścić. Nie wiadomo dlaczego wybór jego padł na dawną kochankę, panią de Michoud; zastrzelił ją w kościele, kiedy się modliła. Sąd przysięgłych skazał go na śmierć. Zginął na gilotynie odważnie patrząc w oczy śmierci. Wątek powieści *Czerwone i czarne* istniał więc, zanim Stendhal postanowił ją napisać.

W 1833 roku Beyle pasjonował się rękopisami włoskimi, które kupował od antykwariuszy rzymskich. Zainteresowało go opowiadanie o rodzinie Farnese, która mieszkała w Parmie w XVI wieku. Napisał wówczas: „Młodość papieża Pawła III była niezwykła..." Po pięciu latach Stendhal wrócił do tego starego opowiadania i postanowił osnuć wokół jego wątku swoją powieść. W opowiadaniu słynna z piękności Vandozza Farnese postanawia dopomóc swojemu bratankowi Aleksandrowi korzystając z usług swojego kochanka Roderica. Aleksander uciekł z więzienia i został kardynałem. Prowadzi jednak nadal rozwiązły tryb życia aż do chwili spotkania ze szlachetną Klelią. W powieści Stendhala Aleksander Farnese staje się Fabrycym, Vandozza — księżną Sanseverina, Roderico — hrabią Mosca.

Wielbiciela powieści Stendhala zaniepokoi może lekceważenie, jakie Beyle okazuje dla wątku powieściowego. Krótka wzmianka w gazecie, stare opowiadanie, nawet nieudany utwór jednego ze współczesnych ożywały w wyobraźni Stendhala, przeobrażały się, stawały się swego rodzaju makietami świata, w którym umieszczał swoich bohaterów. Intryga go nie cieszyła ani nie krępowała. Nie układał szczegółowego planu powieści wiedząc, że plan taki zmienić się musi w ciągu pracy. Stendhal pisał do Balzaka: „W młodości próbowałem czasem szkicować plan powieści, ale plany te od razu odbierały mi zapał..." Niejednokrotnie się przyznawał, że dopiero po napisaniu kilku stronic widzi dalszy ciąg, i twierdził, że zakreślone z góry ramki mogą przeszkodzić udanym pomysłom. Wraz z narodzinami postaci powieściowych, z krystalizowaniem się charakterów przychodziło natchnienie. Bohaterów swoich Stendhal nie miał zwyczaju przedstawiać, charakter ich uzewnętrzniał się dopiero w postępowaniu, ta właściwość powieści Stendhala przypomina teatr. Stendhal tak charakteryzował swoją metodę: „Naszkicować możliwie najwyraźniej charaktery i zaznaczyć w najogólniejszych zarysach wydarzenia. Szczegóły nasuną się później same. Nigdy tak wyraźnie nie widzi się szczegółów, jak podczas pracy, podczas pisania...".

Najważniejszą sprawą dla Stendhala-powieściopisarza jest prawdziwość charakterów, która zależy od mnóstwa szczegółów psychicznych. Francuski tekst powieści *Czerwone i czarne* ma siedemset stron. Tylko jedna stronica zawiera wiele istotnych wydarzeń: po przeczytaniu listu pani de Rênal Julian zostawił Matyldę, wsiadł do dyliżansu i pojechał do Verrières. Tam wstąpił do rusznikarza i na wpół przytomny kupił pistolet. Po czym wszedł do kościoła, zobaczył panią de Rênal pogrążoną w modlitwie i strzelił do niej dwukrotnie. Wszystko to opowiedziane jest w kilku zdaniach, jak w roboczym scenariuszu filmowym. Ale na przeszło stu stronach Stendhal przedstawia ze zdumiewającą, powiedziałbym matematyczną, dokładnością, jak ambitna gra Juliana, który postanowił zdobyć serce Matyldy, staje się swego rodzaju miłością.

Problem tego, jak pisarz tworzy swoich bohaterów, należy do najważniejszych i najmniej zbadanych problemów psychologii twórczości. Niektórzy czytelnicy są przekonani, że powieściopisarz przedstawia w swoich utworach ludzi autentycznych, zmieniając im jedynie imiona, inni myślą, że bohaterowie powieści to postacie stworzone sztucznie, odpowiadające intrydze, zamierzeniom i ideom autora; jeszcze inni przypuszczają, że przy pomocy skomplikowanych obserwacji autor tworzy pewien koncentrat, który nie jest już po prostu postacią powieściową, ale typem ludzkim. Zapoznając się z licznymi

badaniami poświęconymi *Czerwonemu i czarnemu*, widzimy, że Stendhal worzył swoich bohaterów w różny sposób, do niektórych można byłoby prawdopodobnie zastosować przytoczone wyżej opinie czytelników, ale opinie te nie wyjaśniają rzeczy najważniejszych.

Czy w *Czerwonym i czarnym* występują postacie autentyczne? Tak. Niektóre zostały nawet przedstawione pod swoimi prawdziwymi nazwiskami: nauczyciel Beyle'a, Gros, ksiądz grenoblański, Chélan, księgarz Falcon (Stendhal zmienił jedną literę w jego nazwisku). Miasto Grenoble w powieści stało się Besançon. Badacze niemało się spierali i spierają na temat prototypu markiza de La Mole i innych spiskowców; poznają w powieści Stendhala różnych ministrów Restauracji. Kreśląc sylwetkę psychologiczną swoich bohaterów Stendhal dbał ogromnie o prawdziwość szczegółów. Matylda nigdy nie będzie miała tych odruchów, co pani de Rênal, odmienny jest także sposób wyrażania się obu kobiet. Gdy tylko jednak rozpoczynają się dyskusje polityczne, Stendhal przestaje dbać o indywidualizację języka, chce tylko, by jego bohaterowie możliwie najjaśniej wypowiadali swoje myśli. Markiz de La Mole mówi do spiskowców: „»Tak, panowie, właśnie o tym nieszczęsnym narodzie można powiedzieć: Czym będzie, stołem, miednicą czy Bogiem?« — »Będzie Bogiem!« — zawołał bajkopisarz". Ultrarojaliści mają uczynić naród Bogiem przy pomocy wojsk interwentów. O rok wcześniej Stendhal pisał w pewnym artykule: W bajce La Fontaine'a *Rzeźbiarz i posąg Jowisza* rzeźbiarz woła rozpoczynając obrabiać bryłę marmuru: »Czym będzie, Bogiem, stołem czy miednicą?« Z taką samą niepewnością myślimy o przyszłości Francji. Co będziemy mieli za dziesięć lat — tyrana w rodzaju Cromwella, oszczędny rząd ze źle wynadrzadzanym prezydentem w rodzaju Waszyngtona czy republikę z dyrektoriatem liczącym pięciu członków? O tym nikt nie mówi głośno, żeby nie uchodzić za jakobina..." Stendhalowi nie przeszkadza, że „jakobin" autor i monarchista markiz de La Mole wypowiadając swoje myśli używają tego samego obrazu poetyckiego.

Wydaje mi się, że bohaterowie powieści są zawsze cudownym stopem: autor łączy swoje obserwacje z doświadczeniem duchowym. Znamy kobiety, które kochał Beyle, i opierając się na różnych przesłankach mówimy: myślał o tej, kiedy tworzył postać pani de Rênal, albo — obdarzył cechami tamtej postać Matyldy. Ale w tym także wypadku możliwe są omyłki: ta sama kobieta mogła stać się prototypem dwóch tak różnych bohaterek powieści. Pisząc o niepokoju pani de Rênal podczas choroby syna, Stendhal musiał przypominać sobie śmierć córki Klementyny Curial. Zachowały się listy Klementyny do Stendhala, czytając je człowiek widzi, ile ta kobieta ma wspólnego z Matyldą. Jednakże w końcu 1829 roku Matyldy de La Mole w ogóle jeszcze nie było: Stendhal nie znał jeszcze wszystkich szczegółów wewnętrznego życia swojej nowej bohaterki. Spotkał się z Albertą, która tym razem go odtrąciła. (Później, po wydaniu powieści, obraziła się poznając w Matyldzie siebie.) Za prototyp Matyldy uznaje się zazwyczaj Włoszkę, Julię Rinieri. Łączyła w sobie bezbronność z niezwykle silną wolą, pierwsza wyznała Beyle'owi miłość. Zbędna byłoby przedłużyć ten spis prototypów bohaterów Stendhala, ale wydaje mi się, że pisarz niezmiennie uzupełniał, a raczej naświetlał swoje obserwacje własnymi przeżyciami; odnosi się to również do postaci kobiecych i w tym nie ma nic dziwnego — przypomnijmy sobie Annę Kareninę, przy-

pomnijmy sobie czcigodnego zrzędę, starego kawalera, Flauberta, który mawiał: „Emma to ja").

A Julian? Czyż to możliwe — pytają niektórzy — żeby Stendhal, który bezwzględnie potępiał egoizm, cenił nade wszystko szczęście innych i nienawidził obłudy, obdarzył swoimi najskrytszymi uczuciami ambitnego, wyrachowanego, kłamliwego Juliana Sorela? Niektórzy krytycy odpowiadając twierdząco na to pytanie dochodzą do wniosku, że Henryk Beyle był człowiekiem żądnym zaszczytów i zimnym egoistą. Inni, przeciwnie, przeczą, by istniało jakiekolwiek podobieństwo między autorem a jego bohaterem. Wydaje mi się, że w postać Juliana Sorela Stendhal włożył sporo własnego doświadczenia; nie ukrywał zresztą przywiązania do swego nieszczęśliwego bohatera. Można znaleźć w powieści mnóstwo szczegółów wspólnych im obu, od kultu Napoleona do chorobliwej nieśmiałości, od namiętnej czułostkowości w stylu *Nowej Heloizy* do głębokiego ateizmu. Czytając o tym, jak Julian nie śmie wyznać miłości pani de Rênal, myślimy o młodym Henryku Beyle w domu hrabiny Daru. Uśmiechamy się ze zmieszania Juliana — w pierwszym liście napisanym dla markiza de La Mole zrobił duży błąd ortograficzny, napisał słowo *cela* z dwoma *ll*; ten sam błąd zrobił niegdyś młody Henryk Beyle pisząc do swojego protektora, hrabiego Daru. Można zestawić ich wybiegi miłosne: chcąc zdobyć serce dumnej Matyldy Julian pisze listy miłosne do pani de Fervaques. W powieści pomysł ten podsunął mu znajomy Rosjanin, niejaki Korasoff; w rzeczywistości poradził to Julianowi sam Beyle, który usiłując zdobyć Albertę udawał, że się kocha w jej przyjaciółce, pani Ancelot. Takie szczegóły można, rzecz jasna, pominąć, uważać je za przypadkowe. Nie one świadczą o więzach łączących Juliana ze Stendhalem, lecz wytrwałość, z jaką autor stara się zawsze usprawiedliwić w oczach czytelników żądnego zaszczytów młodzieńca. Postać Juliana jest dość skomplikowana: to nie Tartuffe, ale i nie Rastignac. Stendhal nie ukrywa zresztą swojego przywiązania do Juliana. Jest na końcu powieści zdumiewająca scena. Do Juliana, do więzienia, przychodzi jego dawny kolega, Fouqué, zwykły wieśniak, który chce oddać wszystko co posiada, żeby uratować przyjaciela. Julian jest wstrząśnięty: widzi wielkość dobroci, mówiąc o tym Stendhal używa swojego ulubionego słowa „wzniosłość" *(le sublime)*. Tutaj autor wtrąca się bezpośrednio do opowieści i mówi o Julianie: „Był jeszcze bardzo młody, ale wedle mnie była to szlachetna latorośl. Zamiast iść od tkliwości do wyrachowania, jak większość ludzi, on, przeciwnie, z wiekiem byłby nabrał dobroci, zdolności do wzruszeń, wyleczyłby się z obłędnej nieufności... Ale na co te czcze przepowiednie?" *

Krytycy, którzy uważali Juliana Sorela za niepoprawnego karierowicza, dowodzili wiele razy, że zakończenie powieści jest nielogiczne, naciągnięte, przypadkowe. Rzeczywiście, po co Julian strzelał do pani de Rênal? Nie ulega wątpliwości, że Matylda postawiłaby na swoim i mimo nieszczęsnego listu Julian zostałby zięciem markiza de La Mole. Wszystko to jest słuszne, ale Julian nie jest zimnym karierowiczem. Ogarnia go szaleństwo. Traci głowę, staje się podobny do lunatyka. Myśli, że mści się na pani de Rênal, i dopiero opamiętawszy się w więzieniu rozumie, że ją kocha.

Postępek Juliana nie jest oczywiście sympatyczny, ale Stendhal czyni z oskarżonego oskarżyciela — winę za to, co się stało, ponosi społeczeństwo,

* Przekład Boya.

które wymaga obłudy, karze za prawdę i gwoli różnym konwencjom niszczy wielkie uczucia.

(Dużo się mówi o wpływie społeczeństwa na artystę i znacznie mniej o wpływie artysty na społeczeństwo. W roku 1830 Julian Sorel zaczął żyć samodzielnym życiem i po upływie pół wieku stał się bliski dość szerokim kołom czytelników we Francji. U źródła obu przygód miłosnych Juliana leży wyrachowanie, próżność, pragnienie zdobycia kobiet ze sfery, która jest dlań zamknięta; Julian rozgrywa miłość jak partię szachów. I w obu wypadkach niespodziewanie dla siebie samego daje się porwać uczuciu, zręczny gracz staje się figurą na szachownicy. Julian Sorel miał wielu następców we francuskiej powieści psychologicznej końca XIX i początków XX wieku. Spotykałem we Francji sporo młodych ludzi, którzy uważali za rzecz zupełnie naturalną, że zachowują zimną krew kochając się, pamiętają o swoich ambicjach, studiują strategię miłości. Pisarz, oczywiście, opisuje, ale także stwarza pewne stany duchowe.)

Zola sądził, że Stendhal lekceważy szczegóły realnego życia. Przypominając sobie, jak Julian wieczorem odważył się po raz pierwszy ścisnąć rękę pani de Rênal, Zola pisał: „Nie czuje się tu środowiska. To mogłoby się zdarzyć niedykolwiek i gdziekolwiek, byleby tylko było ciemno". Zola twierdził, że Stendhal nie opisuje ani strojów, ani otoczenia, nie odmalowując — jego zdaniem — społecznej pozycji swoich postaci: „Stendhal znał oczywiście życie, ale nie ukazywał go takim, jakie jest; podporządkowywał rzeczywistość swoim poglądom i przedstawiał ją zgodnie ze swoimi koncepcjami społecznymi". Zdaniem Zoli Stendhal uprawiał subiektywizm i dlatego nie mógł być realistą.

Współcześni oburzali się na powieści Stendhala mówiąc, że społeczeństwo francuskie zostało w nich oczernione, że uczciwe damy prowincjonalne nie są podobne do pani de Rênal, że seminarium w Besançon — to zła karykatura, a markiz de La Mole i panie z Verrières — to igraszki wyobraźni autora, który szuka tanich efektów.

Stendhal bronił się. Nie bał się zjadliwych uwag, ale za plecami krytyków dostrzegał (i nie bez powodu) cienie królewskich policjantów. Mówił, że w powieściach swoich ukazuje rzeczywistość, że nie przesadza, nie szarżuje i w żadnym oczywiście wypadku nikogo nie oczernia. W *Czerwonym i czarnym* Stendhal powiedział: „Powieść — to zwierciadło, które obnosi się po gościńcu. Odbija się w nim to błękitne niebo, to błoto, kałuże i wyboje. I człowiekowi, który obnosi to zwierciadło, zarzucacie niemoralność. Zwierciadło odbija błoto winicie o to zwierciadło. Czyńcie raczej wyrzuty wyboistej drodze albo inspekcji drogowej..." W przedmowie zaś do *Armance* czytamy: „Dwadzieścia ironic może się wydać satyrą... Prosimy czytelników o wyrozumiałość, jaką publiczność okazała autorom komedii *Trzy dzielnice:* podsunęli publiczności zwierciadło, nie ich to wina, że niektóre potwory poznały w nim siebie. Po czyjej stronie jest zwierciadło?..."

A zatem, zdaniem Zoli, Stendhal lekceważył realne życie. Współcześni zarzucali autorowi *Czerwonego i czarnego,* że zniekształca rzeczywistość. Stendhal odpowiadał: jestem zwierciadłem. Można dodać, że Zola tłumaczył zniekształcanie rzeczywistości filozoficznymi i politycznymi ideami Beyle'a, a krytyk (oczywiście członek Akademii) Faguet zapewniał, że Stendhal był

po prostu człowiekiem ograniczonym, że przez całe życie nie miał ani jednej własnej myśli.

(W naszych podręcznikach literatury Stendhal figuruje wśród przedstawicieli realizmu krytycznego.)

Im częściej zaglądam do historii literatury, tym mniej rozumiem klasyfikację kierunków, prądów, autorów. Zniekształcanie rzeczywistości wyrzucano już Arystofanesowi i nie jest wykluczone, że odpowiadając mówił także o zwierciadle. Gogol usiłował wyjaśnić, że istnieje różna optyka dla obserwacji gwiazd i badania najdrobniejszych owadów. Stendhal opisywał to, co dostrzegał, a dostrzegał, podobnie jak wszyscy pisarze, bynajmniej nie wszystko. Nawet Zola, który twierdził, że jest obiektywny, naukowy, beznamiętny, wybierał tematy odpowiadające jego ideom, tworzył bohaterów powieściowych zgodnie ze swoimi zamierzeniami, wysuwał na pierwszy plan jedne uczucia, rzucał nikłe światło na inne, a niektóre pozostawiał w ogóle w cieniu. „Zwierciadło" Stendhala nie było wypolerowaną powierzchnią, autor *Czerwonego i czarnego* nie „odzwierciedlał" wydarzeń, ale obserwując wyobrażał je sobie i przeobrażał. Perspektywa bitew Ucella nie ma nic wspólnego z perspektywą fotografii. Dialogi Hemingwaya nie są podobne do mechanicznego zapisu najbardziej nawet dramatycznych rozmów. Rozdział *Czerwonego i czarnego* poświęcony procesowi Juliana Sorela najmniej przypomina stenogramy sądowe. Mimo najdokładniejszej analizy rozwoju społeczeństwa, mimo najściślejszej nawet zależności postaci powieściowych od ogólnych procesów historycznych świat powieści ma własną specyfikę, daleką od filozoficznych uogólnień, państwowych planów, danych statystycznych.

Pisarz niejako odkrywa człowieka, a odkrycie nie jest tym samym, co wynalazek, wymaga zapału i wewnętrznej swobody odkrywcy. Gdyby społeczeństwo mogło podsunąć Newtonowi, Kopernikowi, Mendelejewowi czy Einsteinowi, czego mają szukać i co powinni znaleźć, niepotrzebny byłby ich geniusz, nie byłoby odkryć naukowych. Ani Helwecjusz, ani Rousseau, ani Saint-Simon nie mogli podsunąć Stendhalowi jego odkryć psychologicznych. Być tendencyjnym w sztuce nie znaczy bynajmniej dowolnie zakłócać proporcje i podporządkowywać postępki bohaterów ogólnej idei powieści; tak powstają tylko złe książki, które mogą oczywiście w sprzyjających okolicznościach odegrać pewną rolę, ale mają krótki żywot. Zmieniając proporcje i przesuwając perspektywy pisarz podporządkowuje się surowym prawom prawdy artystycznej; tylko jeśli pisze zgodnie z tymi prawami, czytelnicy uznają jego wizję za odbicie rzeczywistości, a jego utwór — za zwierciadło. Stendhal stworzył świat, który — mimo swojej realności — nie jest bynajmniej kopią świata istniejącego w 1830 czy 1840 roku. Jeśli to jest realizm krytyczny, to do końca życia będę się głowił, czym mianowicie różni się od metod artystycznych tego rewolucyjnego i humanistycznego realizmu, do którego dążą obecnie postępowi pisarze świata.

Zola zarzuca Stendhalowi, że nie opisywał powierzchowności swoich bohaterów, ich ubrania, mieszkania. Moim zdaniem ta właściwość Stendhala wynikała z jego widzenia świata, z jego koncepcji powieści. Balzak nie stroni od zewnętrznych szczegółów: lubi opisy, nie szczędzi epizodów dramatycznych, chce stworzyć galerię postaci typowych. Powieści jego przypominają mi niekiedy obrazy Breughla. Bohaterowie Stendhala zjawiają się nagle, mają co

spólnego z fanatycznymi wojownikami, kobietami i starcami Michała Anioła. endhal nie tylko nie opisywał powierzchowności swoich bohaterów, ale uszczał niekiedy najważniejsze — jakby się wydawało — sceny. Mówiłem ż, jak zwięzły jest opis zbrodni Juliana — zajmuje zaledwie szesnaście lie- ek. W *Pustelni parmeńskiej*, powiedziawszy krótko, że Klelia oddała się brycemu, Stendhal pisze: „Tutaj poprosimy o pozwolenie opuszczenia bez wa trzech lat". Opisy przyrody pojawiają się w powieściach Stendhala lko wówczas, kiedy przyroda może ukazać wewnętrzne przeżycia bohaterów. ytelnik musi wiele sobie dopowiedzieć, uzupełnić tekst przy pomocy własnej obraźni — oto charakterystyczna cecha pisarstwa Stendhala.

Od niepamiętnych czasów każde dzieło sztuki — nawet pieśni epickie i po- ści bogów — docierało oczywiście do ludzi wzbogacone ich wyobraźnią. Nie jednego Juliana Sorela, jednego Hamleta, jednej Anny Kareniny — jest tyle, ilu jest czytelników czy widzów. W rozmowach z różnymi pisarzami półczesnymi nieraz widziałem troskę autora: czy dość szczegółowo opisał scenę albo tę, nawet drugorzędną, postać? Czy czytelnicy właściwie zro- mieją te rozdziały? Stendhal miał głęboki szacunek dla wyobraźni swoich ytelników. Mówił o obrazie, który tworzy „wyobraźnia widzów", i zostawiał swoich utworach szerokie marginesy — wiele powinien był dopisać sam telnik. Oto, co powiedział o powieści pewnego bardzo miernego powie- opisarza: „Będą go czytali, chwalili i szybko o nim zapomną... Wszystko iego jest prawdziwe i wszystko jest płaskie; o niczym albo prawie o ni- m nie warto było w ogóle mówić. Powieść ta ucieszy czytelników pozba- onych wyobraźni".

Skąpe wskazówki o powierzchowności bohaterów musiały zapewne sprawić mało troski reżyserom, którzy zajmowali się wystawianiem jego powieści. może, przeciwnie, cieszyły ich? Widziałem w Pradze francuski film nakrę- ny według powieści *Czerwone i czarne*. Młody Czech z oburzeniem mówił dziewczyny: „Oni po prostu wszystko przekręcili. Matylda na ekranie to ni de Rênal w powieści i na odwrót..." Jestem pewien, że on doskonale edział, jak wyglądają bohaterki Stendhala.)

Styl Stendhala różni się ogromnie od stylu powieściopisarzy jego epoki; eżość języka, nerwowość rytmu, dążenie do precyzji zbliżają autora *Czerwo- o i czarnego* do naszych czasów. Stendhal mówił: „Człowiek opanowany cnym uczuciem przypadkowo znajduje najjaśniejsze i najprostsze wyraże- ". Pisał do Balzaka: „Styl nie jest nigdy dosyć jasny, dosyć prosty... Wy- kany styl Chateaubrianda wydawał mi się śmieszny już w 1802 roku. l ten zdradza mnóstwo drobnych nieścisłości... Styl Rousseau, Villemaina, orge Sand — wiele niepotrzebnych słów, a często także niemało fałszu... Nie dy zastanawiam się przez kwadrans, czy postawić przymiotnik przed rze- wnikiem, czy po. Chcę opowiedzieć to, co mi leży na sercu: 1) prawdziwie, okładnie... Gdyby pani George Sand przetłumaczyła na francuski *Pustelnię meńską*, powieść cieszyłaby się zapewne wielkim powodzeniem, ale to, co mieści w dwóch tomach, rozrosłoby się na trzy lub cztery". Dążenie do zwięz- i łączyło się w oczach Stendhala z dążeniem do prawdy; nie znosił tego, co argonie literackim nazywa się „wodą".

Nienawidził pseudopoetyczności i fałszywego patosu. „Nie mogę znieść, dy zamiast słowa »koń« piszą »rumak«, to moim zdaniem obłuda." Stend-

hal powtarzał wiele razy, że za wzór dobrego stylu uważa kodeks cywiln
Bał się wzniosłych słów: „Nie należy wyrzucać wielkim malarzom, że
zimni. Widziałem w życiu kilka czynów bohaterskich i za każdym razem b
łem zdumiony prostotą, jaka cechuje bohaterów".

Stendhal przywiązywał wielkie znaczenie do rytmu — zarówno rytmu cał
opowieści, jak i rytmu dialogów. „Kiedy ludzie rozmawiają, należy przy p
mocy rytmu oddać różnice charakterów, znaleźć właściwy rytm dla różny
uczuć." Powieści jego przypominają rzeki jego rodzinnej prowincji, Delfinat
które to gwałtownie pędzą po skałach niszcząc wszystko po drodze,
rozlewają się szeroko, odbijając jak w lustrze nadbrzeżne drzewa i domy,
znów rozgałęziają się i pienią. Stendhal nie zapomina ani na chwilę o rytm
opowieści. Potrafi wprowadzić do swojego utworu tłumy ludzi, opisać i
szczegółowo albo wymienić w kilku słowach i od razu zapomnieć o nich, kie
czytelnik ma wrażenie, że właśnie ludzie ci wysuwają się na pierwszy pl
Pewien współczesny stendhalista, Bardèche, przypisuje to kaprysowi, z kt
rego autor zrobił metodę: „Powieściopisarz spaceruje i notuje wrażenia. Je
powieści Stendhala coś przypominają, to najbardziej chyba romanse awa
turnicze". Moim zdaniem powieści Stendhala wcale nie przypominają roma
sów awanturniczych, pełnych nieprawdopodobnych przygód. Stendhala int
resowało społeczeństwo, postacie ludzkie, społeczne i osobiste dramat
intryga powieściowa była dlań tym samym, czym mity religijne dla niewi
rzących malarzy późnego Odrodzenia. Jeśli przytoczyłem zdania Berdèche
to tylko po to, by podkreślić wieczną młodość Stendhala: od dawna wszys
zaliczyli go do klasyków, a budowa jego powieści, jego maniera pisars
wywołują ciągle zdumienie.

Otwórzmy *Czerwone i czarne*. Oto jedna z patetycznych chwil: chytr
Juliana wysyłającego listy miłosne do pani Fervaques odniosła skutek: dum
Matylda kapituluje. Namiętność ogarnia również Juliana. Stendhal od ra
staje się lakoniczny: „Ale roztropniej jest poniechać opisu tych szaleńs
i upojeń. Charakter Juliana okazał się na wyżynie jego szczęścia. — Mus
zejść po drabinie — rzekł do Matyldy, kiedy ujrzał, że świt jawi się na widn
kręgu, hen poza ogrodem".*

W powieściach Stendhala długie dygresje przeplatają się z pełnymi n
pięcia, urywanymi dialogami, monologi wewnętrzne — z dokumentami po
tycznymi, paplanina salonowa z głuchymi wyznaniami. Na wiele lat prz
zmianami społecznymi XX wieku, przed mechanizacją życia, przed epok
w której życie każdego człowieka wydaje się ściśle związane z życiem set
innych ludzi, na wiele lat przed narodzinami kina i języka telegraficzne
Stendhal dał początek tej formie powieści, która dziś wydaje się nam now
czesna: szybka zmiana miejsca akcji, zbliżenia i sceny masowe, nerwowy ryt
nagłe podniesienie i ściszenie głosu. Oto fragment listu Henryka Beyle
który dowodzi, jak bardzo Stendhal jest bliski pisarzom XX wieku: „I
ulicy Lucina zabito dziewczynę. Upadła o parę kroków ode mnie. Najbardz
zdumiała mnie jej krew, bardzo jaskrawa na ładnych, foremnych ręka
I poza tym, Boże wielki, jak to wszystko szybko się stało! Co za szczęście
taka śmierć! Dwie setki zgromadzonych gapiów wychodziło z siebie: zbled
szczękali zębami. Za trzydziestu morderców powiesi się jednego, nie od ra

* Przekład Boya.

ednak, ale za cztery lata". A oto jeszcze jeden cytat: „Nie wiem, czy prze-
eżdżaliście kiedy statkiem pod mostem św. Ducha na Rodanie, w pobliżu
vignonu. Wszyscy podróżni boją się tego przejazdu, mówią: co będzie? Po-
em wyłania się most, szybki prąd porywa statek i po minucie most zostaje
tyłu. »Tak, ale mówię o śmierci, panie, o tej właśnie minucie, nie mogę po-
myśleć o niej bez przerażenia.« — Niech mi pan wierzy, że wypełniona jest
rymś innym — chorobą, niekiedy dojmującym bólem. Dopóki odczuwasz ból,
yjesz, nie umarłeś, jesteś tylko ciężko chory. I nagle nic już nie czujesz.
, więc śmierć — to nic. To drzwi, mogą być otwarte albo zamknięte, niczym
nnym nie mogą się stać".

Zarzucano Stendhalowi, że pisał pośpiesznie, niedbale, że zwięzłość opo-
ieści posuwał aż do skąpstwa, że nie dbał o harmonię i logikę. Nie wzruszała
o krytyka ludzi, których nie szanował, kiedy jednak usłyszał te same za-
zuty z ust Balzaka, zaniepokoił się.

Balzac spotkał się z Beyle'em 11 kwietnia 1839 roku. Przy rozmowie obecny
ył Forgues, który zanotował: „Słyszeliśmy, jak płodny powieściopisarz uro-
zyście tłumaczył panu Beyle'owi, co trzeba robić, żeby zainteresować czytel-
ików bohaterami powieściowymi. »Najważniejsze — mówił ten dobrowolny
entor — to opisywać z najdrobniejszymi szczegółami powierzchowność, ubra-
e, najmniejsze dziwactwa każdego.« Autor *Czerwonego i czarnego* wysłuchi-
ał tych pouczeń z miną pełnego szacunku ucznia".

Zarzuty Balzaka odnosiły się nie tylko do stylu, ale i do kompozycji *Pustelni
armeńskiej*. Stendhal postanowił posłuchać jego rad: trzeba wyrzucić pierw-
e rozdziały i zacząć powieść od razu od bitwy pod Waterloo, trzeba usunąć
iędza Blanèsa i wprowadzić szereg nowych epizodów, trzeba wreszcie nadać
zykowi więcej potoczystości. Usiadł do pracy i nagle — działo się to 9 lu-
go 1841 roku — poczuł, że wchodzi na fałszywą drogę. Nie, nie wyrzuci
erwszych rozdziałów „przez szacunek dla miłych obrazów Mediolanu
1796 roku, a także dlatego, że chce zachować postać pani Pietranery". Nie,
e będzie „wygładzał stylu", to go „denerwuje". Nie, nie będzie mógł pisać
aczej, niż mu dyktuje sumienie. (Warto, by się zastanowili nad tą lekcją
endhala ci pisarze, którzy pod wpływem artykułów krytycznych niekiedy
yt pochopnie zasiadają do przerabiania swoich powieści, zapominając, że
owiek nie jest żmiją i nie może zmieniać skóry.)

Stendhal umarł w rok później. Ostatnie lata jego życia nie były łatwe.
onsul w miasteczku papieskim Civita Vecchia żył jak na zesłaniu. Towarzyski
natury, skazany był na samotność. Jeszcze w młodości wyznał kiedyś:
Muszę kochać i być kochanym". (W 1833 roku błagał Julię Rinieri, by zo-
ała jego żoną. Julia odmówiła.)

Pracownik konsulatu, Grek Lysimaque Tavernier, nienawidzi Beyle'a,
pieguje go, wsadza nos do jego biurka, wypisuje na niego donosy. Beyle
e, że jest śledzony przez policję. Zaczyna posługiwać się szyframi: zamiast
ligion pisze *gionreli*, zamiast Guizot — Zotgui, podpisuje listy różnymi
zwiskami: Durand, Isère, Darnand — ma około czterdziestu pseudonimów.
Cierpi na omdlenia. 1 stycznia 1840 roku poprawiał przy kominku rękopis
miela i nagle wpadł do ognia. 15 maja — pierwszy atak apopleksji. Po
yzdrowieniu pisze: „Musiałem stoczyć walkę z niebytem. Wstrętna jest
wila przejścia, strach ten wpajano nam od dzieciństwa..." Policja jest prze-

konana, że konsul przechowuje dokumenty rewolucyjne, śledzi go coraz ba
dziej. 19 czerwca Beyle pisze do kuzyna: „Mam dwa psy i bardzo je lub
Angielski spaniel, czarny, ładny, ale smutny, melancholik; drugi — *lupello*
wilczek koloru kawy z mlekiem, wesoły, pomysłowy charakter młodego Bu
gundczyka. Byłoby mi zbyt smutno, gdybym nie miał kogo lubić..."

Miał umrzeć w pół roku później. W *Czerwonym i czarnym* Stendhal napis
„Każdy umiera, jak może; chcę myśleć o śmierci na swój sposób... Widoc
nie — mówił do siebie — przeznaczeniem moim jest umrzeć marząc..." M
rzenie to spełniło się: szedł po ulicy, upadł i umarł.

W Paryżu na cmentarzu Montmartre uwagę turystów zwraca grób Heine
Na tym samym cmentarzu jest jeszcze jeden grób z włoskim napisem. He
ryk Beyle prosił w testamencie, by na jego kamieniu grobowym wyryto
włosku:

Arrigo Beyle
Milanese
scrisse, amô, visse.*

Niejeden przechodzień zdumiony tym epitafium zapyta może, czy Stendh
wyrzekł się ojczyzny. W jednym ze swoich utworów Beyle opowiada c
brodusznie o śmiesznej postaci włoskiej opery komicznej, która na pytan
skąd jest rodem, odpowiada: „Z Kosmopolisu. Możecie uważać mnie za kosm
politę". (Zabawny jest los niektórych słów. W czasach Stendhala pojęc
„kosmopolityzmu" łączyło się z ideałami humanistów XVIII wieku, z mara
niem o „powszechnej republice". Minęło sto lat i słowo to stało się obraź
we.) Niektórzy krytycy naszych czasów powiadają, że Stendhal był kosm
politą w dzisiejszym sensie tego słowa: kochał Włochy, kpił z Francji i Fra
cuzów, wyrzekł się ojczyzny. Beyle spędził rzeczywiście pół życia we Wł
szech, około trzech lat — w Niemczech, kilkakrotnie jeździł do Anglii. W
wczesnej młodości pisywał pod różnymi pseudonimami, potem zatrzymał
na nazwisku o niemieckim brzmieniu. (Drażnił go Winkelmann, który głó
ideę absolutnego piękna obowiązującą we wszystkich epokach. Dow
dziawszy się, że Winkelmann jest rodem z brandenburskiego miastecz
Stendhal, Beyle powiedział: „Od dziś pan Winkelmann wywodzi się z moi
chłopów pańszczyźnianych...".) W dzienniku Beyle'a wiele jest zdań włoski
i angielskich. Pisze książkę o malarstwie włoskim, podziwia Szekspira, uwi
bia Mozarta. Stawia za wzór politykom francuskim to wybory w Ameryce,
konstytucję angielską. Mówi, że Włosi są bardziej prości, bardziej bezpośred
i ludzcy od Francuzów. Kiedy mieszka w Paryżu, ma dużo przyjaciół cudz
ziemców: lekarz niemiecki, londyński adwokat, włoscy rewolucjoniści. M
także przyjaciół rosyjskich: Sobolewski, A. Turgieniew, Wiaziemski. (Stendh
nie wiedział, z jakim podziwem jegó rosyjscy przyjaciele mówili o *Czerwonym*
i czarnym już wtedy, kiedy liczba czytelników i wielbicieli Beyle'a nie prz
kraczała kilkudziesięciu.) Stendhal wspomina często o swoim „hiszpanizmie
widział tylko Barcelonę, skąd został wysiedlony przez policję, ale pociąga
zawsze tragizm właściwy geniuszowi hiszpańskiemu. Obca mu jest pyc
narodowa, pogarda dla cudzoziemców. Widzi dobre i złe rzeczy zarów

* Henryk Beyle, mediolańczyk, pisał, kochał żył.

swoim kraju, jak i za jego granicami. W Anglii podziwia grę aktora Keana, ozmawia z ludźmi, których inteligencję ceni, pochwala wiele zwyczajów ngielskich a jednocześnie pisze: „Wymiar sprawiedliwości jest tutaj bezronny i nienaganny, ale sprawiedliwość istnieje tylko dla bogatych. Człowiek obrze ubrany, z trzydziestoma ludwikami w kieszeni może swobodniej niż jakimkolwiek innym kraju wszcząć proces sądowy. Biedak, który żyje codziennego zarobku, jest niewolnikiem, jakich nie ma nawet w Maroku... Anglii trzynaście milionów ludzi pracuje ponad siły, a kilka rodzin posiada ngactwa, o jakich nawet nikomu się nie śniło na kontynencie". W roku 1812 endhal pisał z Moskwy: „Tylko moje szczęśliwe i błogosławione Włochy biły na mnie takie wrażenie". I dalej: „Władza w Rosji — to swoista odmiana wschodniego despotyzmu. Góra rządząca (od ośmiuset do tysiąca osób) ma pięciuset tysięcy do półtora miliona rocznego dochodu oraz setki niewolków". Za panowania Burbonów zazdrości demokracji amerykańskiej i opowiada: „Pewien bardzo bogaty Amerykanin przyjechał tydzień temu do vorno z żoną i synem. Mieszka stale w Savannie i przyjechał do Europy rok. Ma czterdzieści pięć lat, jest subtelny i niegłupi. Spotykam się z nim trzech już dni, wszystko, o czym mówi, łączy się zawsze z pieniędzmi. ozmowy te toczą się w Rzymie przed najpiękniejszymi pomnikami sztuki. nerykanin ogląda wszystko uważnie, jak weksel, ale jest zupełnie pozbawiony poczucia piękna. W katedrze świętego Piotra, podczas gdy jego żona, ota chorowita i pokorna, oglądała anioły na grobowcu Stuartów, on mi maczył, jak szybko kopią w Ameryce kanały... Ma na wszystko dwa pojęcia: »bardzo drogo«, »bardzo tanio«. Nie ulega wątpliwości, że jest inteligentny, ale mówi sentencjonalnie, jak człowiek przyzwyczajony do posłuchu. n republikanin ma dużo niewolników". Stendhal mówi o tym, co obce, z sympatią, raz z antypatią, owo obce jest mu bliskie. Nie był kosmopolitą, nie był także prowincjuszem.

Niektórzy mówili, że Heine nie był niemieckim poetą, bo kochał Francję. wili, że Hercen nie był rosyjskim pisarzem, bo czcił święte kamienie ropy. Stendhal kochał ojczyznę, ale nie znosił kłamliwych zachwytów ani udopatriotycznych okrzyków: był zbyt powściągliwy, żeby bić się w piersi krzyczeć na wszystkich drogach Europy o pierwszeństwie Francji. Ale pominając swoją młodość pisał: „Nie mieliśmy innej religii oprócz najważniejszej myśli — służyć ojczyźnie". Artykuły polityczne Stendhala tchną niekojem o losy Francji. Beyle jest nie tylko miłującym wolność Europejczykiem, jest także Francuzem, spadkobiercą jakobinów. Wśród jego nauczycieli eba wymienić Monteskiusza, Pascala, Rousseau, Saint-Simona. Wszystkie o zalety, podobnie jak wszystkie wady, są typowo francuskie. Wiedział ym i niejednokrotnie podkreślał, że jest próżny w miłości, że boi się eszności i ma zwyczaj dowcipkować za wszelką cenę. Spór na temat kosmotyzmu Stendhala — to stary spór o prawdziwej miłości ojczyzny: czy ość ojczyzny łączy się z pogardą dla innych narodów, z wychwalaniem wad abostek współobywateli, z potępieniem i wiwatami? Dla hurra-patriotów ediolańczyk Arrigo Beyle" był obcym tułaczem. Ale dla Francji pozostaje nym z najwspanialszych przedstawicieli geniuszu francuskiego.

Mówił, że wszystkie nieszczęścia ludzkie wynikają z kłamstwa, praca pisarska była dlań służeniem prawdzie. Chciał pogodzić sprawiedliwość z tą wol-

nością, która wydawała mu się nieodłączna od szczęścia ludzkiego. Mawi
żartem, że w Ameryce ludzie wybierają swobodnie zamiataczy ulicznych, al
nie znają prawdziwej wolności; w niedzielę nie mają odwagi śmiać się n
ulicy — nie pozwala na to obłuda purytańska. Pisał: „Trzeba się nauczyć ni
schlebiać nikomu, nawet narodowi". Wiedział dobrze, iż szczęście jednego czł
wieka jest nie do pomyślenia bez szczęścia ogółu, i to tłumaczy jego namiętn
zainteresowanie dla polityki. Wiedział również, że postęp społeczny nie wy
starcza, potrzebne są także wielkie uczucia. „Najbardziej ze wszystkieg
przede wszystkim, kocham prostotę i dobroć, szczególnie dobroć... Tylko j
pragnę..." Dla nas, wychowanych na literaturze rosyjskiej XIX wieku, słow
te są bliskie i zrozumiałe. Pół wieku później myśli Stendhala o prawdzi
w sztuce zostały powtórzone przez pewnego pisarza rosyjskiego zupełnie -
zdawałoby się — do niego niepodobnego. „Można kłamać w miłości, w polityc
w medycynie, można oszukać ludzi i samego pana Boga — zdarzały się taki
wypadki — ale w sztuce nie można oszukiwać" — tak mówił Czechow.

Tak żył, pisał i kochał Henryk Beyle. Czy może marzyć o czymś większy
każdy pisarz i każdy człowiek?

Przełożyła
Wiera Bieńkowska

Paweł Beylin

O PEWNYCH PROBLEMACH TEORII SZTUKI

Tematem naszych rozważań są wybrane problemy marksistowskiej teorii uki, lecz nie kierunku istniejącego pod nazwą realizmu socjalistycznego. m ostatnim zajmować się nie będziemy i to z wielu przyczyn. Po pierwsze łożenia i rezultaty praktyczne realizmu socjalistycznego doczekały się grunnej krytyki na łamach czasopism polskich i powtarzanie raz już wysuztych zarzutów byłoby nadużyciem zaufania czytelnika. Nie można bezkarnie oznajmiać ciągle tego samego; w rezultacie myśl krytyczna krąży w sferze nałów urastających w sprzyjających warunkach do rewelacji. Pozorność welacji, jakie się głosi, jest od dłuższego czasu prawdziwym nieszczęściem ytyki w Polsce.

Po wtóre realizm socjalistyczny wbrew wszelkim pozorom tylko w małym pniu przynależy do zjawisk estetycznych. Nie tylko ze względu na wartość ystyczną wielu dzieł zrodzonych w jego imieniu — któryż to bowiem kierunków w sztuce zdołał uniknąć szmiry! — lecz przede wszystkim dlao, że kategorie, jakimi operuje, nie wchodzą w zakres estetyki. Realizm jalistyczny jest zjawiskiem *par excellence* politycznym. Powstał w wyniku tosowania w sztuce określonych założeń politycznych, a nie estetycznych. rdziej więc dotyczy techniki władzy niż techniki tworzenia. Ponieważ w rozważaniach tych nie będziemy zajmować się polityką, tym samym roblematyka realizmu socjalistycznego zostanie pominięta.

Po trzecie wokół tej właśnie problematyki narosło — z przyczyn całkocie zresztą zrozumiałych — tyle kompleksów, rozczarowań i goryczy, że dno dziś zaiste zdobyć się na spokojną, obiektywną ocenę. Rzecz wymaga stansu czasu, a wszelkie próby utożsamienia się z sądem przyszłości są zją. Formowanie wniosków pochopnych lub nieuzasadnionych sprzyjałoby ko dalszemu procesowi demoralizacji intelektualnej, towarzyszącej realizwi socjalistycznemu od chwili, gdy ogłoszony został jako kierunek jedynie rezentatywny, oficjalny, gdy uległ petryfikacji. Brzemię oficjalności jest t ciężkie, by mógł mu na dłuższy czas sprostać choćby najżywotniejszy runek artystyczny. Jak wyglądałby rozwój realizmu socjalistycznego bez cierwej korony reprezentacji, nie wiemy. Być może, zdołałby wówczas naprawdę tyczyć sztuce nowe tory. Tylko więc czas zdoła rozstrzygnąć definitywnie y tego kierunku, pod warunkiem, że umożliwiony mu zostanie rozwój na-

turalny w zetknięciu z innymi kierunkami w sztuce, a nie egzystowanie
zasadzie wyłączności, tak jak to się niegdyś działo i w Polsce.

Spory teoretyczne wokół realizmu socjalistycznego niewiele więc r
sensu. O racje artystyczne można się spierać tylko dziełami. Do twórców
należy ostatni głos w tej sprawie.

Inaczej natomiast ma się rzecz, gdy mowa o marksistowskiej teorii szt
Mamy tu do czynienia z pewną koncepcją teoretyczną, rozstrzygalną
gruncie teorii, koncepcją ważną, bo uzasadniającą konkretne postulaty p
tyczne w stosunku do sztuki, a przy tym dostarczającą nauce i krytyce
tod interpretacyjnych. Nią też zajmiemy się w toku naszych wywodów

*

Dla uniknięcia wszelkich nieporozumień, trzeba tu od razu stwierdzić
marksizm, jak dotąd przynajmniej, nie stworzył żadnego pełnego kieru
estetycznego.

Uwagi na tematy artystyczne, które odnaleźć można w tradycyjnej lit
turze marksistowskiej, nie dają podstaw do mówienia o teorii. Co najw
mogą być uznane za wskazówki metodologiczne do badań nad sztuką.
tegorie, jakie marksizm stosował i po dziś dzień stosuje do analizy zjaw
artystycznych, są dwojakiego rzędu: socjologiczne bądź teoriopoznaw
Pozostają więc na granicy socjologii i filozofii. Własnych kategorii estet
nych natomiast marksizm nie stworzył; charakterystyczne dla marksist
skiej teorii sztuki pojęcie, jak np. partyjność sztuki, odnosi się do fun
politycznych sztuki, a nie do sztuki samej. Marksizm nie poddał też głęb
analizie pojęć estetyki tradycyjnej. I tak nie istnieje np. marksistowska
oria piękna bądź marksistowska teoria tragedii. A w ważnym dla este
zagadnieniu wzajemnego stosunku treści i formy myśl marksistowska
wyszła poza ogólniki mówiące o dialektycznej jedności tych pojęć. Co
dialektyczna jedność ma oznaczać w praktyce i jakie konsekwencje a
styczne z niej wypływają — tego jak dotąd nikt nie wyjaśnił.

Natomiast w zakresie zarówno socjologicznym jak i filozoficznym mar
stowskie koncepcje dotyczące sztuki posiadają realne podstawy. To,
określamy mianem estetyki marksistowskiej, jest konglomeratem zało
wywodzących się z owych dwóch różnych źródeł. Fakt ten jest brzemie
w konsekwencje teoretyczne i praktyczne. Konsekwencje te — jak się
daje — nie dotarły jednak w pełni do świadomości marksistowskich e
tyków. Chcąc je ukazać, musimy zatrzymać się choćby bardzo pobie
nad samą socjologią i jej stosunkiem do sztuki.

Socjologia sztuki interesuje się społecznym uwarunkowaniem i społeczn
funkcjami zjawisk artystycznych. Odpowiada więc nie na pytanie, czym
sztuka, lecz na pytanie, jakie związki występują między sztuką a społec
stwem. Związki te są różnorodne i skomplikowane. Ich sprecyzowanie oraz a
liza funkcji stanowią właściwą domenę socjologiczną. Po tej też linii po
i marksistowska socjologia. Z tezy Marksa, głoszącej, iż człowiek jest „c
kształtem warunków społecznych", wynikły ważne i płodne w efekcie ko
kwencje metodologiczne dla analizy dzieł i kierunków artystycznych. Socjol
marksistowska z natury rzeczy skupiła swe zainteresowania na związku wy

ującym między klasami społecznymi a sztuką. Odkrycie wpływu klas społecznych na rozwój świadomości w ogóle, a świadomości artystycznej w szczególności, pozostaje historyczną zasługą marksizmu, przejętą dziś zresztą przez całą niemal, poważną i niezaślepioną stanowiskiem doktrynalnie sprzecznym z marksizmem, myśl socjologiczną. Generalne wnioski, wypływające z zastosowania socjologii marksistowskiej do zjawisk artystycznych, dałyby się streścić w postulatach:

1. Klasowego traktowania sztuki zarówno w sensie genetycznym jak i funkcjonalnym.
2. Historycznego traktowania sztuki (ujmowanej zawsze w konkretnej epoce konkretnym społeczeństwie).
3. Relatywnego traktowania sztuki w zależności od klas, których jest wyrazem.

Postulaty te, o niezmiernej doniosłości metodologicznej, nie są jednakże wystarczające dla interpretacji zjawisk artystycznych, zarówno wtedy, gdy interesuje nas ich geneza, jak i wówczas, gdy chcemy zbadać ich funkcje. Widać to dobrze na przykładzie tezy o klasowym charakterze sztuki. Jak już powiedzieliśmy, różnorodny wpływ klas społecznych na rozwój sztuki nie ulega dziś wątpliwości. Ale marksistowska teoria sztuki, ograniczając się do stwierdzenia tego stanu rzeczy, zatrzymuje się w miejscu, od którego powinna rozpocząć swoje rozważania. Z samej bowiem kwalifikacji jakiegoś kierunku czy dzieła według pojęć klasowych nic dla estetyki jeszcze nie wynika. „Burżuazyjny" Picasso nie będzie ani lepszym, ani gorszym, ani w niczym w ogóle nie będzie się różnił od „proletariackiego" Picassa. Podobnie, jak nie zmieni się architektura kościoła już zbudowanego — po jego poświęceniu.

Samym pojęciem klasy nie można skutecznie określić czynników determinujących powstanie i rozwój sztuki. W istocie bowiem pomiędzy klasami a sztuką występuje szereg grup pośrednich, będących właściwymi twórcami i nosicielami poszczególnych postaw i tendencji klasowych. Pojęcie klasy jest pewną abstrakcją intelektualną, jak zresztą większość pojęć socjologicznych. Oznacza to, że po prostu po ulicach nie chodzą klasy społeczne w formie czystej, lecz ludzie posiadający w sobie szereg różnorodnych cech socjologicznych. Poszczególny człowiek jest dajmy na to proletariuszem, ale jest równocześnie Polakiem, warszawianinem, z zawodu tramwajarzem, katolikiem, mężem, ojcem dwojga dzieci itd. Jego postawę, określaną ogólnie jako postawa klasowa, można rozłożyć na czynniki pierwsze i wówczas stwierdzić, iż składają się na nią krzyżujące się wpływy różnych sytuacji społecznych, w jakich się znajduje. Z samego faktu, iż ktoś jest proletariuszem, nie wynika w sposób konieczny jego zamiłowanie do morza albo do gór, do muzyki tanecznej albo muzyki poważnej, do brunetek bądź blondynek, do Mickiewicza bądź Słowackiego. Nie wynika z tego również jego postawa psychologiczna. Tramwajarz może mieć skłonności do melancholii lub ich nie mieć, może być sentymentalny albo też cyniczny. Te sprawy, odgrywają wszakże zasadniczą rolę w stosunku naszego tramwajarza do świata, w którym żyje. Oczywiście, na miejsce tramwajarza możemy wprowadzić malarza, kompozytora czy pisarza i wtedy okaże się, jak wiele różnych czynników składa się na postawę twórczą.

Wszystko to nie wyklucza, oczywiście, słuszności tez socjologii marksistowskiej, podkreślających wpływ klas społecznych na rozwój sztuki. Wpływ ten jednakże nie jest ani bezpośredni, ani nie określa poszczególnych kierunków i stylów występujących w sztuce. Jeśli społeczeństwo, w którym istnieją burżuazyjne stosunki społeczne, mogło wydać kilka różnych i często zwalczających się wzajemnie kierunków artystycznych — kierunków, z których żaden nie pretenduje do wyrażania tendencji proletariackich — to jest to dowód na to, iż doszukiwanie się źródeł tych kierunków w samych postawach klasowych nie zaprowadziłoby nas daleko. Klasy społeczne mogą określać rozwój sztuki tylko w bardzo ogólnych zarysach, tworząc materiał społeczny, na którego gruncie kształtuje się sztuka, nie mogą natomiast określać wszystkich szczegółowych spraw, zarówno warsztatowych jak i ideologicznych, związanych z istnieniem różnych kierunków artystycznych.

Po to więc, by socjologia marksistowska mogła w sposób bardziej adekwatny rozwinąć problem stosunku sztuki do klas społecznych, powinna zająć się przede wszystkim stosunkiem klas do warstw i środowisk społecznych. Jest to, oczywiście, niezbędne nie tylko dla wyjaśnienia pewnych praw związanych z autonomicznym rozwojem sztuki i określających granice tej autonomiczności, lecz i z całym mechanizmem społecznym, który często pozostaje nie wyjaśniony przez marksizm, ponieważ kierunek ten nie podjął problemu warstw i środowisk społecznych.

*

Jak już to było powiedziane, z postulatu klasowego charakteru sztuki płynęły wnioski relatywistyczne. Relatywizm ów jednak na skutek sprowadzenia społecznego charakteru sztuki i jej funkcji społecznych do samych klas, z pominięciem wszelkich grup pośrednich, uległ również znacznemu ograniczeniu. Wyrażał się w stwierdzeniu istnienia jak gdyby dwóch sztuk, a mówiąc szerzej dwóch kultur: burżuazyjnej i proletariackiej. Wszelkie kwalifikacje estetyczne wywodziły się z tego zasadniczego podziału. Jednakże kwalifikacje owe nabrały charakteru absolutnego. Wprawdzie sztuka burżuazyjna w tym sensie jest zrelatywizowana, że — dobra dla burżuazji — jest szkodliwa dla proletariatu, ale obiektywnie, według marksistowskiej teorii sztuki, jest szkodliwa, reakcyjna, hamująca rozwój szutki. Podobnie, choć odwrotnie, rzecz się będzie miała w wypadku sztuki socjalistycznej. Problemowi relatywizmu społecznego sztuki i sprzeniewierzeniu się kardynalnym zasadom socjologii przez estetykę marksistowską warto przyjrzeć się trochę bliżej.

Mówiąc o relatywizmie, oczywiście mam na myśli relatywizm społeczny, a nie indywidualny. Ten ostatni należy do psychologii. Nie mam więc tu na myśli takiej sprawy, jak na przykład, czyjeś zamiłowanie do kolorów pastelowych, a czyjeś znów — do jaskrawych, lecz pewne konwencje estetyczne, występujące w określonych środowiskach, bądź warstwach i przekazywane z pokolenia na pokolenie. Na przykład: przy całym zróżnicowaniu indywidualnych odczuć estetycznych mówimy o stylu nowoczesnym w sztuce albo o stylu tradycjonalnym. Mówimy także o drobnomieszczańskich wzorach estetycznych i o wzorach estetycznych intelektuali-

tów. Byłoby rzeczą naiwną przypuszczać, iż wszyscy drobnomieszczanie zbią to samo: to znaczy te same obrazy, te same utwory muzyczne i dzieła teratckie. Istnieją jednakże pewne kryteria, wykształcone w owej warstwie społecznej i wspólne dla jej przedstawicieli, np.: zamiłowanie do naturalizmu i ocenianie dzieł sztuki wedle konwencji naturalistycznych. Konwencje te, w tym sensie są względne, że bardzo często, zanim zostały przyswojone przez drobnomieszczaństwo, występowały w innych warstwach czy środowiskach i pełniły w związku z tym inne funkcje społeczne. A więc: malarstwo Rafaela i współczesne malarstwo religijne typu Saint-Sulpice. Oskarżanie Rafaela o drobnomieszczaństwo byłoby, oczywiście, antycypacją historyczną o posmaku raczej humorystycznym, tym niemniej niechęć, jaką dzisiaj można zaobserwować w pewnych środowiskach artystycznych krytykujących Rafaela, jest wynikiem tradycji, jakiej ten Bogu ducha winien w tym wypadku malarz stał się symbolem. Przykład ten może służyć jako przestroga dla współczesnych twórców, którzy też nie będą przecież odpowiedzialni za to, co z nich uczynią i jak ich pojmą przyszłe pokolenia. Historia bywa mściwa; już z Biblii wiadomo, iż grzechy synów wobec ojców są karane przez przyszłe pokolenia.

Problem relatywizmu konwencji estetycznych polega wszakże nie tylko na ich przemieszczaniu i zmianie funkcji społecznej w historii. Tkwi on również w aktualnych stosunkach społecznych każdej epoki. W każdym współczesnym społeczeństwie, w którym sztuka rozwija się w sposób naturalny, to znaczy nie kierowany z góry środkami administracyjnymi, występują różne kierunki artystyczne, charakteryzujące pewne postawy społeczne względne, jeśli chodzi o ich wzajemny stosunek.

Owa względność winna być, zdawałoby się, całkowicie zgodna z marksistowskim założeniem społecznego uwarunkowania sztuki. Jednakże chęć stworzenia jednego kierunku, który miałby rozwiązać w sposób absolutny problem piękna, utożsamionego z realistycznym przedstawieniem rzeczywistości, zaprowadził estetykę marksistowską na antyrelatywistyczne drogi. Jeśli bowiem istnieje tylko jedna sztuka prawdziwa, piękna, a wszystkie inne kierunki uznane są za zgniłe, zdegenerowane, i jeśli na dodatek usiłuje się postulatom tego kierunku nadać charakter uniwersalny i absolutny, wykluczający wszelkie zrelatywizowanie pojęć estetycznych — to tym samym pośrednio przeczy się tezie głoszącej, iż sztuka posiada charakter, a przez to określony sens społeczny.

Z tego też względu uzasadnienia owych tęsknot absolutystycznych należy szukać nie tyle w założeniach socjologicznych marksizmu, ile w jego założeniach teoriopoznawczych. Filozofia przyszła w sukurs socjologii, choć wnioski tej ostatniej sprzeczne są z wnioskami pierwszej.

*

Ramy i temat tego artykułu nie pozwalają nam na poruszenie problematyki teoriopoznawczej marksizmu, która przyjęła nazwę teorii odbicia. Powiedzmy tylko, iż zgodnie z tym założeniem poznanie oznacza odbicie rzeczywistości przez człowieka poznającego. Lenin sformułował trzy stopnie składające się na pełny akt poznawczy: poznanie zmysłowe, poznanie intelektual-

ne i wreszcie sprawdzian praktyki. Estetyka marksistowska, wychodząc z założenia, że proces artystyczny jest również pewnym aktem poznawczym, stworzyła tezę, iż sztuka jest odbiciem rzeczywistości. Teza o sztuce, która jest odbiciem rzeczywistości opartym o określone założenia teoretyczne, nawiązuje do tradycji intelektualistycznej w estetyce, twierdzącej, iż proces twórczości artystycznej ma charakter racjonalny, intelektualny, a nie spontaniczny. W koncepcji sztuki będącej odbiciem rzeczywistości odnajdziemy echa teorii klasycyzmu, mówiącej o sztuce jako naśladownictwie natury. Powtarzam — tylko echa, gdyż pomiędzy klasycystycznym traktowaniem natury zarówno w czasach antycznych, jak i nowożytnych, a marksistowskim pojmowaniem rzeczywistości istnieją poważne różnice. Jedno wszakże jest faktem: zarówno w estetyce klasycyzmu, jak i w estetyce marksistowskiej artysta jest w większym stopniu uwarunkowany przez rzeczywistość, w której żyje, niż przez rzeczywistość, którą w swoich dziełach tworzy. Artysta jest niejako pierwszym odbiorcą swojej własnej sztuki, dostarczonej mu przez czynniki zewnętrzne. Problem ten, w ujęciu czysto teoretycznym zdawałoby się błahy, posiada olbrzymie znaczenie praktyczne. Pojęcie odbicia rzeczywistości w sztuce sugeruje bowiem pewne granice poznawcze, poza które twórcy nie wolno wyjść w imię praw poznania zmysłowego. W tym punkcie estetyka marksistowska porzuca intelektualizm i staje na stanowisku sensualistycznym. Występując bowiem przeciwko deformacji w malarstwie, za kryteria tej deformacji przyjmuje poznanie zmysłowe. Jeśli człowiek patrzy na obraz, w którym fragment oddanej rzeczywistości nie jest identyczny z przedmiotem opisywanym, wówczas oskarża się artystę o dokonanie deformacji. Żadna kobieta nie wygląda w życiu tak, jak portrety kobiece Picassa z okresu kubistycznego. A skoro tak nie wygląda, to znaczy, iż Picasso dokonał tu deformacji artystycznej. Otóż deformacja ta, z punktu widzenia estetyki marksistowskiej jest czynem niedozwolonym, ponieważ zaś czyny takie dość powszechnie występują w różnych kierunkach artystycznych, przydaje im się określenie socjologiczne, a mianowicie twierdzi się, iż jest to wynik burżuazyjnego spojrzenia na świat. Burżuazji przypisywana jest tutaj tendencja iście machiawelistyczna. Deformuje ona sztukę po to, by odebrać jej charakter poznawczy i społeczny zarazem. Odwraca uwagę ludzi od społeczeństwa, deprawuje ich zdrową wizję świata. A więc, w imię racji poznawczych utożsamionych z racjami społecznymi, deformacje należy zwalczać.

Wnioski te sprowadzić się dadzą do generalnego założenia, iż sztuka jest odtwarzaniem rzeczywistości, a nie jej tworzeniem. W ten sposób sztuce, wbrew wszelkim zapewnieniom, zostaje odebrany jej czynnie poznawczy charakter, a pozostawiony tylko bierny. Rzeczywistość okazuje się dla artysty nie tylko materiałem, lecz i ramami, w których zamknąć powinien swoją sztukę. Gdyby tu chodziło o rzeczywistość pojętą w najszerszym tego słowa znaczeniu, wszystko byłoby w porządku. Mówiąc innymi słowy: teza głosząca, iż najdalej posunięte granice fantazji ludzkiej nie potrafią wyjść poza pojęcia dostarczone jej przez rzeczywistość, jest oczywista. Natomiast jeśli ogranicza się rzeczywistość stanowiącą materiał dla twórczości artystycznej tylko do ram poznania zmysłowego — wówczas w bardzo poważnym stopniu ogranicza się jej zasięg.

Wyjaśnijmy naszą tezę na przykładzie: prawdą jest, iż człowiek, nawet

najbardziej fantastycznych wizjach, operuje zawsze elementami rzeczywistości. Jest to jednak konstrukcja takich form i takich treści, jakich nie ostrzegamy w życiu. Ograniczając się tylko do ram zakreślonych przez oznanie zmysłowe, człowiek oczywiście musi stwierdzić nierealność twoów własnej fantazji. Jeśli ktoś opisuje wizję krasnoludka i przedstawia go formie małego człowieczka, można tu powiedzieć, iż zachowane zostały amy wizualne poznania zmysłowego, a dodana do tego inna, oparta na fanazji, interpretacja literacka. Jeśli malarz-abstrakcjonista namaluje obraz ędący pewnym określonym zestawieniem barw i linii, to sprawa wygląda eco inaczej.

Choć bowiem poszczególne linie i poszczególne barwne plamy są elemenami rzeczywistości postrzeganej zmysłowo (człowiek dostrzega wokół siebie ała o najrozmaitszych kształtach i kolorach), jednakże tego rodzaju zestaienia, czysto abstrakcyjnego, nie można odnaleźć w rzeczywistości, chonależy z tego względu, że rzeczywistość postrzegana zmysłowo jest zawsze onkretna, a nigdy abstrakcyjna. Mamy więc do czynienia tutaj z pewną oncepcją artystyczno-intelektualną, operującą wprawdzie pewnymi elemenmi rzeczywistości, ale i tworzącą nową rzeczywistość.

W tym tkwi sedno nieporozumienia tzw. teorii odbicia w sztuce. Artysta st przecież człowiekiem nie tylko odbijającym jakąś rzeczywistość, lecz tworzącym nową, nie tylko poznającym pewne sfery zjawisk, ale konstrująącym nowe zjawiska. Czynność artystyczna jest nie tylko bierna i nie granicza się jedynie do funkcji pośrednictwa między rzeczywistością a odiorcą. Jest to chyba zasadnicza sprawa, od której uświadomienia sobie ależą wszystkie inne rozwiązania estetyczne. Teoria odbicia jest więc w tym nsie prawdziwa, gdy sugeruje, iż wszelka sztuka jest zawsze oparta na ateriale dostarczonym przez rzeczywistość. Gdy natomiast utożsamia tę zeczywistość ze światem poznanym zmysłowo, ogranicza zarówno pole działania, jak i własne możliwości interpretacyjne. Stąd nieporozumienia dotyczące w. problemów realizmu i formalizmu w sztuce, będących także rezultatem poieszania pojęć socjologicznych i filozoficznych.

Wspomnieliśmy tu już o znaczeniu socjologii marksistowskiej dla właświego pojmowania związku sztuki ze społeczeństwem, czyli — mówiąc inmi słowy — zwrócenia uwagi na społeczny charakter wszelkich zjawisk tystycznych. Każda sztuka, każdy artysta działa w określonym społeczeństwie i wszelkie zjawiska artystyczne, występujące w danej epoce, pełnią ok funkcji poznawczych określone funkcje społeczne. W tym świetle teresująco wygląda marksistowska krytyka hasła artystycznego „sztuka a sztuki". Łatwo zauważyć, że wobec przyjętego założenia społecznego arakteru sztuki hasło „sztuka dla sztuki" nie może się ostać w zetknięciu krytyką marksistowską. Krytyka ta stwierdza fikcyjność tego hasła. Arsta wierzący, iż tworzy sztukę tylko dla siebie, całkowicie hermetyczna, e pełniącą żadnych funkcji społecznych i nie będącą wyrazem żadnych ndencji społecznych — podlega złudzeniu. Przypomina pana Jourdain, óry mówił prozą, nie mając o tym pojęcia. Hasło „sztuka dla sztuki", jak

i wszelkie hasła sugerujące możliwość tworzenia dzieł artystycznych opa tych na czystej formie, nic nie znaczących, jest iluzją. Bowiem nawet wó czas, gdy napotykamy dzieło stworzone według postulatów tzw. formalizm posiada ono konkretną treść intelektualną i pełni określone funkcje społeczn

W związku z tym zdziwienie budzić może fakt, iż nie kto inny, lecz wła nie przedstawiciele myśli marksistowskiej ulegli złudzeniom, które sami w kazywali, i uwierzyli w możliwość sztuki formalistycznej, to znaczy sztu operującej czystą formą. Sztukę tę poddali zresztą druzgocącej krytyc oskarżając ją o elitarność, niezrozumiałość i hermetyzm. Tym samym stan na stanowisku twórców tej sztuki, choć wnioski ich były całkowicie różne o wniosków tych ostatnich. Utożsamili sztukę z tym, co ludzie o sztuce my ślą — błąd z punktu widzenia marksizmu niewybaczalny. W istocie, pojęc formalizmu ma sens tylko wtedy, gdy odnosi się do poglądów estetycznyc a nie konkretnych zjawisk artystycznych. Gdy Kant widział w rozwoju szt ki przede wszystkim rozwój formy, koncepcje jego można określić mianem formalistycznych. Natomiast tego rodzaju określenie przydawane dzieło sztuki sugeruje możliwość zaistnienia czystej formy w sztuce, formy, któ byłaby celem samym dla siebie i która nie pełniłaby żadnych innych funk cji poza formalno-artystycznymi. Uznanie takiej możliwości przeczy kardy nalnym założeniom wszelkiej socjologii, cóż dopiero mówić o socjologii mark sistowskiej. Dlatego też pojęcie formalizmu, stosowane dla określenia fakt artystycznych, a nie teorii, w świetle założeń socjologii marksistowskiej je pozbawione sensu.

Jak widać, mieszanie pojęć wywodzących się z dwóch różnych dziedzi nauki i kultury nie przebiega bezkarnie. Na przykładzie kilku problemó dobrze widać, jak owa operacja doprowadziła do wniosków sprzecznyc czasami wykluczających się nawet wzajemnie. Tego rodzaju sytuacja *a pri ri* uniemożliwia też stworzenie marksistowskiej estetyki *sensu stricto*, t znaczy dziedziny zajmującej się estetycznymi funkcjami dzieł sztuki, a n użytkowymi w najszerszym tego słowa znaczeniu (z politycznymi, religijny mi, społecznymi włącznie). Marksizmowi brak po prostu często kategorii d określania spraw estetycznych, a ów brak kategorii wynika z niepodjęci właściwych badań zarówno historycznych, jak i aktualnych w dziedzini sztuki i myśli estetycznej.

*

Estetyka marksistowska nie istnieje więc w sensie konsekwentnego i pełneg systemu. Nie ma w tym zresztą żadnego nieszczęścia. W ogóle nie ma n złego w tym, jeśli ktoś nie jest estetykiem. Zło zaczyna się wówczas, gd nie będąc estetykiem za takiego się uważa. Podobnie wygląda spraw i w wypadku teorii. Pierwszym i zasadniczym krokiem, niezbędnym d dalszego rozwoju marksistowskiej myśli o sztuce, jest uświadomienie sob dotychczasowych ram jej działania i w związku z tym możliwości inte pretacyjnych, jakie w sobie kryje.

Nie ulega wątpliwości, że największe możliwości tkwią w socjologiczn stronie marksistowskich zainteresowań sztuką. Stanowiłaby ona przy wła ciwym ujęciu ważne i niezbędne uzupełnienie samej estetyki. Albowie

rozwój każdej sztuki można interpretować zarówno w sposób autonomiczny, jak i heteronomiczny. Można więc wyjaśniać na przykład rozwój muzyki tylko w kategoriach muzycznych formalnych, autonomicznych. W tych kategoriach możliwy jest więc do wykazania postęp, jaki w technice kompozytorskiej wniosła twórczość Beethovena w porównaniu z twórczością Mozarta. W historii muzyki mamy liczne prace z powodzeniem wyjaśniające rozwój muzyki w kategoriach muzycznych. Na całą sprawę można spojrzeć i szerzej zadać sobie pytanie, jakie czynniki pozamuzyczne wywarły wpływ na ukształtowanie się takiego okresu historii muzyki jak beethovenowski. Mówiąc o czynnikach pozamuzycznych nie mam na myśli problemu treści utworu muzycznego, lecz te czynniki społeczne i kulturowe, które determinowały taki, a nie inny obraz twórczości Beethovena. Na przykład wpływ epoki *Sturm und Drang* na koncepcje estetyczne muzyki beethovenowskiej. Mówiąc innymi słowy wpływ społeczeństwa na powstawanie nowych konwencji artystycznych i rola, jaką te konwencje z kolei pełnią w życiu. Przejście od praw autonomicznych rządzących poszczególną dziedziną sztuki do praw tendencji ogólnospołecznych — oto ważny problem, którego wyjaśnienie przez marksistowską socjologię sztuki posunęłoby w dużym stopniu naszą wiedzę o sztuce i jej prawach rozwojowych.

Znacznie trudniej przedstawia się problem założeń teoriopoznawczych marksizmu i ich zastosowania do analizy zjawisk artystycznych. Poważnym brakiem marksizmu jest jego stronienie od zagadnień psychologicznych, a od połowy wieku XIX co najmniej wiadomo już, że bez psychologii trudno jest odejmować jakiekolwiek badania estetyczne. Może właśnie dlatego, że estetyka nie jest jeszcze w ogóle, na gruncie żadnego systemu filozoficznego, w pełni rozwiniętą dziedziną wiedzy, jej związek z innymi dziedzinami myśli jest większy, niż wydaje się to na pierwszy rzut oka. Estetyka z tego też względu zawsze stanowiła część filozofii i dzisiaj jeszcze w dużym stopniu z filozofią jest związana. Emancypacja estetyki polegała m. in. na tym, że wykroczyła z zasięgu kategorii czysto filozoficznych wkraczając na grunt psychologii i socjologii. Tymczasem w dziedzinie psychologii marksizm ma bardzo mało do powiedzenia. Dotyczy to nie tylko psychologii indywidualnej, lecz i psychologii społecznej, która to dziedzina byłaby ważna dla marksizmu z przyczyn nie tylko estetycznych. Kto wie, jak wielką rolę odegrałaby prawidłowo ujęta psychologia społeczna w tłumaczeniu ważnych zjawisk natury estetycznej. Metodologia marksistowska, rozszerzając zakres swoich zainteresowań, mogłaby mieć wiele interesującego do powiedzenia w dziedzinach, o których mowa. W tym celu jednakże metodologia marksistowska musi wyjść z zaklętego kręgu kategorii, w których się obraca, i dokonać śmiałej konfrontacji z rzeczywistością.

Paweł Beylin

Andrzej Kijowski

JAKIEJ POWIEŚCI NIE NAPISAŁ KAZIMIERZ BRANDYS?

1

Kazimierz Brandys zmienił styl, ale nie zmienił swego ideału powieści. Pisze krótkimi, urywanymi zdaniami, stosuje skróty i elizje, rezygnuje z opisów, ciekawymi chwytami przyśpiesza i komplikuje tok fabuły, wiele szczegółów pozostawia domyślności czytelnika. Ale jest wierny tym ideałom powieści, które postawił sobie pisząc *Między wojnami* i *Obywateli*. Powieść jest nadal portretem społeczeństwa *en face*, od szczytów do samych dołów z wysunięciem na czoło kluczowego konfliktu oraz głównego bohatera, który jest zarazem nosicielem autorskiego *credo*. Jest to więc ów balzakowski ideał powieści, który powstał na łamach *„Kuźnicy"*, z unowocześnioną techniką opisu i narracji. Unowocześnienia te nie wydają się zresztą szczęśliwe — często nie są one skrótem, lecz komplikacją i zaciemnieniem wypadków. Początek powieści jest bardzo trudny do zrozumienia. Oto np. jak Brandys informuje o tym, co zaczyna łączyć Wiktora Lewena z Łucją: „Ujrzał jej ciemne brwi blisko swoich ust", parę wierszy niżej: „Chciał się cofnąć, ale zobaczył jej usta i pochylił się nad nią" — i te dwa zdania są jedyną informacją o tym, że w sercu wykształconego teoretyka partii, doktora Lewena rodzi się uczucie dla praczki z pobliskiej ulicy, uczucie, które przetrwało z górą dwadzieścia lat, nie wygasło nawet wtedy, gdy doktor Lewen był członkiem najwyższych instancji partyjnych, właścicielem długiej limuzyny i zasiadał w szóstym rzędzie na centralnych akademiach. Dlaczego? Dlaczego Wiktor Lewen zakochał się w Łucji Król, grubej wdowie po pakierze, o której rękę ubiegał się tragarz, która nie gardziła od czasu do czasu płatną miłością, a której zmysły opanował pewien anonimowy szofer, co zabierał ją czasem w niedzielę ciężarówką za miasto? Dlaczego więc Wiktor Lewen akurat w Łucji Król ulokował swe uczucia osobiste, na które miał tak mało czasu przy swej wytężonej pracy dla partii? Jest to paradoks psychologiczny, który mógłby być przedmiotem freudowskiej powieści. Przypomina mi opowiadanie Gombrowicza pt. *Kuchenne schody*, którego bohater — wykwintny pan z inteligencji, posiadający żonę — wykwintną damę od stóp do głów — odczuwał przedziwną skłonność do kucharek. Im kucharka obrzydliwsza, im grubsza, w im bardziej pozwijanych pończochach, im bardziej obładowana koszykami — tym gwałtowniej płonie nasz wykwintny pan.

Ale *Matka Królów* nie jest powieścią freudystyczną, jest powieścią o komu-stach. Żaden paradoks psychologiczny nie zdoła zmącić jej czystego nurtu, óry wyżłobiła historia. W sprawach psychologii krótko konstatuje rzeczy zywiste i odwołuje się do perwersyjnej domyślności czytelnika współczes-go, który po przeczytaniu zdania: „Ujrzał jej ciemne brwi blisko swoich ", powinien już wiedzieć, co się stało i co się stanie dalej. Brandys, autor *atki Królów*, nie daje się skusić bocznym wątkom i drugorzędnym sprawom. Tematem powieści jest historia, a nie uczucia ludzkie, więc owa miłość ewena ma właściwie tylko jedno znaczenie: przez nią narodzi się „sprawa chnera", tj. kontakt Lewena z prawicowym socjalistą. Lewen chciał przez chnera pomóc Łucji, a w dwadzieścia lat później przyznał się, że dowodem go oportunizmu i chwiejności było poszukiwanie kontaktów z „socjal-zdraj-", Buchnerem. Co tu jest większym paradoksem? To, że się Lewen zakochał praczce, czy to, że swój zamiar napisania biletu w jej sprawie uznał dwadzieścia lat później za plamę w swej biografii partyjnej, czy też to reszcie, że takie przyznanie się mogło w ogóle nastąpić i że wybitny dzia-cz partii mógł być postawiony pod tak absurdalnym zarzutem? A może dnym wielkim paradoksem jest całe to pokręcone życie człowieka, razem jego żałosną miłością, z żałosną karierą i nie mniej żałosnym upadkiem? pewno tak, ale niestety *Matka Królów* nie jest powieścią o Wiktorze Le-nie. Jest powieścią o komunistach, o klasie robotniczej, o władzy socjali-cznej. Nie jest prawdziwie „nowoczesną", to znaczy jednokierunkową, jed-wątkową powieścią, taką, jaką pozorują owe krótkie, konstatujące zdania, ikające zbędnych opisów, informacji i komentarzy. Jest balzakowską po-eścią z „obrazem społeczeństwa", z „kluczowym konfliktem", z „pozytyw-m bohaterem", ale bez tego, co jest zasadniczym miąższem balzakowskiej po-eści: bez psychologii. Tę ostatnią poświęcił Brandys na ołtarzu nowoczes-ści.

Domyślam się zresztą, dlaczego *Matka Królów* nie może być powieścią Wiktorze Lewenie. Ponieważ — może wbrew intencjom autora — byłaby powieść groteskowa i oburzająca. Ten zasuszony talmudysta, którego głów-m zajęciem jest perorowanie w „zadymionych pokoikach", zmienianie wisk i adresów oraz „nawiązywanie kontaktów", który z jakichś zakon-rowanych peryferii życia politycznego nagle staje tak blisko steru rządów, główny teoretyk partii rządzącej krajem, z głową pełną wielkich uogól-eń, jednocześnie liczący z trwogą ilość rzędów, które na centralnych akade-ach dzielą go do prezydium, drżący przed wzrokiem młodych majorów MBP — a cóż to za mała, płaska figura! Brandys chce mu nadać cechy giczne, chce go usprawiedliwić przez owe łamańce myślowe o wolności aleźności, o dyscyplinie i wierności, które rodzą się w głowie Lewena. Mimo a może właśnie dlatego, wszystko, co robi Lewen, jest groteskowe i oburza-e: groteskowy i oburzający jest on, kiedy krąży w pobliżu mieszkania cji Król na Solcu, śledzony przez własnego szofera, groteskowy i oburza-y jest, kiedy wygłasza wielką mowę teoretyczną przeciwko studentowi, jąc jeszcze na sobie spojrzenie młodych blondynów z ulicy Koszykowej. nieszy i oburza, kiedy potem na placu na Rozdrożu szuka wzroku prze-odzącego studenta, jakby chciał go prosić o jakąś protekcję.

Wiktor Lewen jest świetnym bohaterem powieści, której Kazimierz Brandys nie napisał. Nie pozwolił mu na to ideał powieści, w który wciąż wierzy. I nie tylko ideał powieści.

2

I tak do Wiktora Lewena przyłączyła się Łucja Król z czterema synami. Łucja Król to Życie: „Jeden wpada pod tramwaj, na drugiego przewraca się wóz z cegłami, a to, co pośrodku, to jest życie". Pod tramwaj wpadł mąż Łucji, wóz z cegłami przewrócił się na tragarza Cygę — „pośrodku" zaś były różne rzeczy: Łucja zarabiała praniem, prostytucją, szmuglem, była okupacja, był poćwiartowany w kuchni Niemiec, był ukryty za przepierzeniem Wiktor Lewen, był Klemens w gestapo i Majdanku, Wiktor u szczytu władzy, Klemens w nowym więzieniu, był drugi syn posłem i przodownikiem pracy, trzeci syn został oskarżony o rabunek, a czwarty zgorzkniał na marnej pensji, w domu pojawiło się dziecko — dokonały się tragedie losu i historii, tylko Łucja się nie zmieniła:

I spostrzegła się, że nie potrafi obliczyć, ile już lat upłynęło od wypadku z jej mężem. Dwadzieścia czy dwadzieścia jeden? W każdym razie zbyt dużo, by teraz się dziwić, że właściwie wszystko trzeba zaczynać od początku.

Wzięła „Sporta" od Cygi i zaciągając się mówiła mu o tym, jak głupi jest człowiek.

Łucja — oto właśnie to, co „pośrodku", życie, to co się nie przemienia, to, do czego się wraca, tak jak Wiktor Lewen raz po raz wracał w pobliże domu na Solcu. Łucja i Wiktor Lewen to dwaj główni antagoniści powieści. Ale nie w znaczeniu psychologicznym. Powiedzieliśmy już, że paradoksy i przebiegi psychologiczne nie interesują Brandysa. Łucja i Wiktor Lewen są antagonistami w sensie metafizycznym. Życie i doktryna, konkret i abstracja, instynkt i wola, żywioł i plan. Może ciało i duch? Może nawet lud i władza?

Przy innej okazji pisałem już, że przeciwstawienia te nie są nowe w literaturze, która doświadczenia czerpie z dramatów rewolucji i władzy. Wspominałem wczesne powieści Erenburga i dramaty Sartre'a, porównywałem *Matkę Królów z Ciemnościami* Andrzejewskiego oraz *Imionami władzy* Broszkiewicza.

Antynomia ta unosi się w atmosferze krajów rządzonych wolą, rozumem i planem, krajów, w których żywioł, instynkt, ciało, konkret buntują się przeciwko prawidłom, jakie próbuje im się nadać dla zrealizowania celów ostatecznych. Antynomia ta „zgadza się" i musi się zgodzić, „chwyta" i tłumaczy różne zjawiska. Czy dlatego, że jest trafna, czy też dlatego, że jest zbyt szeroka? Myślę, że raczej to drugie. Należy do rzędu antynomii tak ogólnych, jak antynomia dobra i zła, postępu i reakcji. Myślę, że powinno się takich antynomii unikać. Rozsypują się one zresztą, gdy tylko ubrać je w ciało żywych ludzi. Im ludzie ci są żywsi i prawdziwsi, tym antynomia owa wydaje się jeszcze bardziej abstrakcyjna i jeszcze obszerniejsza. W cytowanej powieści Andrzejewskiego, w której mamy do czynienia właściwie nie z ludźmi, lecz z ich umownymi ideami, postacie bohaterów bardziej przystają do swych moralistycznych funkcji — idea z ideą dają ideę, dwa plusy dają plus. Idea przyszyta do ciała ulepionego — jak u Brandysa — z realistycznej czy nawet naturalistycznej gliny, to zły związek — plus i minus znoszą się.

Łucja Król, ta praczka, handlarka, ta potężna mać proletariacka w wojskowym płaszczu i turbanie na głowie, zalatująca wódką i tytoniem, ta postać z krwi i kości, prawdziwa, sportretowana piórem nawykłym do obyczajowej dokładności — ona jako wykładnik metafizycznego konfliktu z owym mózgiem-planem-wolą, który znów przedstawiciela swego znalazł w dobrze nam znanym, ach, jak świetnie podpatrzonym facecie zza żółtych firanek? Nie, to nieporozumienie. Na żadnej płaszczyźnie duet Wiktora i Łucji nie może się udać. Ani na psychologicznej, bo wtedy wyjdzie z tego freudyzm i groteska, ani na abstrakcyjnej, bo z tego nic nie wyjdzie.

Są to bowiem dwie różne konwencje pisarskie, dwie różne powieści. Powieść z wyższych sfer politycznych z Wiktorem Lewenem jako bohaterem głównym oraz powieść ze sfer robotniczych z Łucją Król jako bohaterką główną. Z tych dwóch powieści wolę pierwszą. Największą wartość *Matki Królów* stanowi dla mnie to, co jest w niej po prostu pamfletem na pewnych działaczy politycznych minionego okresu. Jest ono znakomicie podpatrzone w całej jego małości, w całej izolacji od reszty świata, w całej osobliwości obyczajowej. Jest świetnie uchwycona pokrętna sofistyka (niestety nie psychologia!) ideologii i władzy. Łamańce logiczne Wiktora, które wyczynia on dla wytłumaczenia swojej słabości — to bardzo dobre kartki powieści. Sceną wręcz znakomitą jest nocna wycieczka Wiktora do Wilanowa. Ciemne wnętrze samochodu z grającym radiem, pusta szosa z cieniami milicjantów strzegących dygnitarskiego szlaku, światła samochodu jadącego sto metrów w tyle — brawo! Będą kiedyś z tych kartek dowiadywali się, jak to było w Warszawie w „tych latach", w „minionym okresie".

Brandys „ludowy", „proletariacki" już mniej ciekawi. Na Solcu i na Grzybowskiej nic nowego pisarz nie zobaczył. Łucja dobra, ale w gruncie rzeczy psychicznie pusta i milcząca, kwalifikuje się na barwną postać dalszoplanową. A jej synowie bardzo, bardzo banalni. I ten „drobnomieszczański" Zenon, i ten pokazowy, jakby wyjęty z *Obywateli* Roman, i ten trzeci, ten najmłodszy, Stasiek, jakby wyjęty z którejś noweli Marka Hłaski. Zabawny, najżywszy może nawet. No, i Klemens. Ale o Klemensie osobno.

Jeszcze teraz o tej „ludowości" Brandysa. Autor *Drewnianego konia* jakby się wstydził swojej inteligenckości i mieszczańskości, swojego ograniczonego kręgu doświadczeń psychologiczno-obyczajowych, wciąż próbuje być wszechstronnym znawcą społeczeństwa. Nie udaje mu się to — ani w *Człowiek nie umiera*, ani w *Obywatelach*, ani w *Matce Królów*. Nieudolnie prymitywizuje pisarz swoją bohaterkę:

> Wojna? Szybko obliczyła wiek swoich czterech synów. Zapytała szofera, czy podczas wojny żołnierze w mieście także strzelają do ludzi. — Nie — odpowiedział — ale chleb będzie na kartki. — Zdziwiła się. Potem pomyślała, że i tak będzie, co ma być.

To jest dialog kretynów, a nie szczwanych warszawiaków, którzy prawdopodobnie pamiętają jeszcze tamtą wojnę.

Brandys stylizuje swoją narrację na „proletariackość": „Nie pierwszy raz była stratna z mężczyzną". Dostosowuje do swych bohaterów język psychologicznego opisu, który jest abstrakcyjny, gdy odnosi się do Lewena, lecz staje

się naiwnie obrazowy, gdy służy Łucji: „...myśli w niej ustały", „...wskoczyło jej do głowy".

Tok narracji przypomina czasem żywo monologi Marii Dąbrowskiej pisane w mowie pozornie zależnej: „Przed wojną było wiadomo, gdzie człowiek ma prosić o łaskę, gdzie żebrać, kogo przekupić. Teraz wszędzie używano nowych słów, stare nazwy zastąpiono innymi..." Te zdania, jakby wyjęte z *Gwiazdy zarannej*, jakoś bardzo obco brzmią u Brandysa, któremu bardzo daleka jest filozofia Dąbrowskiej, filozofia zagonionych maluczkich. Bardzo daleka, bo przecież powieść pt. *Matka Królów* jak nie jest pamfletem na sfery polityczne, tak nie jest również drobnonaturalistyczną powieścią o warszawskiej rodzinie robotniczej, z pochwałą życia, które po prostu trwa pomimo katastrof i tragedii.

Matka Królów nie jest taką powieścią, ponieważ jej prawdziwym bohaterem jest Klemens Król.

3

Jest to socrealistyczny, pozytywny bohater z biografią przedłużoną poza XX Zjazd. Jest sprawą taktu literackiego pisarza, iż pojął on, jaki rodzaj dystynkcji najbardziej przystoi jego bohaterowi: śmierć w więzieniu. I rzeczywiście, więzienie Klemensa jest bardzo przejmujące. O ile próby unowocześnienia warsztatu pisarskiego we wcześniejszych partiach powieści wypadły nieprzekonywająco, o tyle tutaj, w tych rozdziałach, które relacjonują więzienne losy Klemensa za pośrednictwem protokołów ze śledztwa, widać bardzo szlachetnie pojętą dyskrecję i uproszczenie narracji; Brandys dawniejszy z pewnością nie omieszkałby pokazać więzienia bezpośrednio. A te zimne, obłudne relacje, napisane okropnym, zbiurokratyzowanym językiem sprawiają wrażenie niezapomniane: „Mimo zastosowania zmienionych metod dotychczas nie udało się skłonić...".

Ale Klemens jest nie tylko więźniem z Rakowieckiej, nie tylko męczennikiem sprawiającym nawrócenia lekarzy i pielęgniarek. Posiada on także inne jeszcze kwalifikacje heroiczne, które nieco komplikują jego czysty obraz. Klemens to także ów ponury chłopak czytający tajemnicze książki, o których mówi się ze znaczącym namaszczeniem, wysłuchujący w zaciętym milczeniu wielkich tyrad Lewena, snującego się tam i na powrót w kłębach tytoniowego dymu. Klemens to także ów klasyczny, okupacyjny „chłopak z rikszą", przewożący broń i bibułę. Potem znika w rękach gestapo, aby zjawić się znów w klasycznym, dobrze znanym kostiumie: w skórzanej kurtce i szarym swetrze. Oczywiście, Klemens wtedy d z i e l i z i e m i ę, wypełniając wiernie wzorzec bohatera z heroicznego okresu Polski trójsektorowej. I do tego momentu wszystko jest jak w *Człowiek nie umiera* czy *Obywatelach* — trochę Ciężarek, trochę Paweł Czyż. Dalszy ciąg dopiero dopisał XX Zjazd. I Brandys zgarnął w jedną całość wszystko: nocne wtajemniczenia w marksizm, raidy zagrożoną rikszą, dzielenie ziemi i męczeńską śmierć. Tak, prawdziwie męczeńską, w całym hagiograficznym znaczeniu tego słowa — oto ostatnie słowa Klemensa zapisane skrupulatnie przez protokolanta: „Dopiero tutaj zrozumiałem sens mojego życia. Chcę wytrzymać wszystko. Niech moja krew wsiąknie w nasz sztandar. Nie wolno mi się

załamać, byłaby to zdrada partii". Ta jedna, jedyna notatka protokołu budzi moje wątpliwości: czyżby protokolant, wychowany na agitacyjnym patosie, nie upiększył trochę wypowiedzi Klemensa? „Dopiero tutaj zrozumiałem sens mojego życia" — doprawdy, brzmi to trochę jak autoreklama byłego MBP.

Co właściwie zrozumiał Klemens? Do którego rzędu ludzi należał — do rzędu Łucji czy do rzędu Lewena? Co reprezentuje: „życie" czy „doktrynę", „instynkt" czy „wolę" — lud czy władzę?

Klemens jest mostem przymierza, Klemens jednoczy wszystko: życie z doktryną, instynkt z wolą, plan z żywiołem, władzę i masy, dawne i nowe czasy. Klemens jest tym wszystko wyjaśniającym frazesem, przy pomocy którego nie napisana powieść o władzy oraz nie napisana powieść o bezświadomych masach ma się stać powieścią o dramacie komunistów, o tragicznych dziejach polskiego ruchu robotniczego.

Ale i ta powieść nie została napisana. Nie podobna jej bowiem zeszyć z tych dwóch, które wyżej wymieniłem, oraz resztek, które pozostały po *Obywatelach*.

Jest jedna scena w więziennych dziejach Klemensa, która mogłaby go uczynić bohaterem tragedii komunistów. Jest to jedyny moment, w którym widzimy Klemensa bezpośrednio — Hegemann, były kat hitlerowski, podstawiony prowokator, który ma zaświadczyć o okupacyjnych kontaktach Klemensa z gestapo, tak oto w chwili słabości monologuje wobec milczącego jak grób Polaka:

Skąd wziąć rozum i siłę, aby wystąpić przeciw uchwalonym prawom? Mówią mi teraz: sto tysięcy Polaków i Żydów. *Dummheit*. Robiłem to, co mi kazała partia.

Umilkł nagle. Po raz pierwszy usłyszał głos tego Polaka. W ciemności poczuł na gardle jego palce. Hegemann krzyknął. Rozległ się szurgot butów strażnika. W sąsiednich celach zaczęto walić w drzwi. Niemiec klęczał dysząc i ocierając krew z ust.

Gdyby po tej scenie Klemens nie przemówił już ani jednego słowa, gdyby nie wykonał ani jednego gestu, gdyby umarł milcząc, zamknąłby swe życie wielkim pytajnikiem, który byłby wymowniejszy niż pusty frazes, uzasadniający coś, czego uzasadnić się nie da i czego uzasadniać nie trzeba.

„Dopiero tutaj zrozumiałem sens mojego życia" — nie wierzę w te słowa Klemensa. Protokolant znowu skłamał.

Andrzej Kijowski

PEJZAŻE LIRYCZNE

Czesław Janczarski: *Wykrój liścia*. Warszawa 1957, „Czytelnik"; str. 103.

Niewielki zbiorek sumujący dotychczasową twórczość liryczną Czesława Janczarskiego ukazuje sylwetkę pisarską mało na ogół popularną wśród czytelników poezji. Autor *Wykroju liścia* znany jest przede wszystkim jako twórca wierszy dla dzieci, jego nazwisko kojarzy się nieomal automatycznie z tym „działem" literatury, natomiast o Janczarskim-liryku słychać było dotychczas niewiele. Nie było zresztą dostatecznej „okazji". Wydane oddzielnie tomiki poetyckie Janczarskiego pochodzą z lat przedwojennych (*Akwarelą*, 1933 i *Błękitna chustka*, 1936), natomiast twórczość poety z lat okupacji, jak również utwory napisane w okresie powojennym, nie zostały ujawnione w formie publikacji książkowych. Tylko niektóre z nich pamięta się z czasopism. Tymczasem w całokształcie dorobku Janczarskiego udział wierszy powstałych w latach 1946—1956 jest wcale niemały. Ilościowo zajmują one przynajmniej połowę wydanego ostatnio tomu.

Jan Śpiewak, autor wstępu do *Wykroju liścia*, określa bliżej rodowód artystyczny Janczarskiego. Wiąże on twórczość poety z oddziaływaniami liryki Czechowicza, a jego samego umieszcza w grupie nazwanej „kręgiem czechowiczowskim". Gdyby nawet zabrakło tego świadectwa pisarza, którego początki poetyckie, a w pewnej mierze również dalsza droga, łączą się przecież nierozdzielnie z inspiracjami Czechowicza, to i tak utwory Janczarskiego narzuciłyby konieczność przywołania nazwiska twórcy *Nuty człowieczej*. Konieczność taka wynika po prostu z nich samych, niezależnie od wszelkich wyjaśnień dodatkowych. Przy lekturze wierszy Janczarskiego nieomal „słyszy się" tok czechowiczowskiej frazy, przy czym owo „słyszenie" nie tyle wiąże się z jakimś określonym i bezpośrednim podobieństwem obu zjawisk, co raczej z ich ogólnym, niekiedy trudnym do uchwycenia powinowactwem. Janczarski nie jest naśladowcą Czechowicza, pozostaje tylko w kręgu oddziaływania jego poetyki, zachowując przy tym oryginalne cechy własnej wyobraźni.

Przeciętny czytelnik, którego sądy odpowiadają zwykle odczuciom najbardziej bezpośrednim, powiedziałby zapewne, że liryka Janczarskiego jest „prostsza" od poezji Czechowicza i bardziej od niej „zrozumiała". Myślę, że w tej nieskomplikowanej obserwacji zawiera się najistotniejsze rozróżnienie. Albowiem to, co ów czytelnik nazwie „prostotą" czy „zrozumiałością", jest następstwem faktu, że materia liryczna w utworach Janczarskiego zostaje uformowana przy pomocy języka silniej zespolonego z tradycyjnymi formami wypowiedzi poetyckiej, niż obserwujemy to w wierszach Czechowicza.

Wiadomo, że poezja autora *Nuty człowieczej* dosyć istotnie odbiegała od postulatów skrajnej awangardy. Jego liryka była świadectwem ewolucji, zmierzającej ku przezwyciężeniu tych nade wszystko założeń poetyki awangardowej, które dotyczyły sposobów „pseudonimowania" uczuć. I jeśli w

utworach Peipera czy we wczesnej poezji Przybosia na plan pierwszy wysuwał się moment konstruowania obrazu, w którym rygorystyczny układ elementów miał za zadanie maksymalnie „zatrzeć ślady" prowadzące do podstawy lirycznej, to w utworach Czechowicza, także przecież „kreacyjnych" i dalekich od bezpośredniości wyznania w stylu romantycznym, na czoło wysuwał się obraz wizyjny, zachowujący w sobie całą niepowtarzalność i pierwotność doznania, jakie było jego powodem. W poezji Czechowicza ulegają przezwyciężeniu te składniki stylu poetyckiego awangardy, które wprowadzały pośredniość wypowiedzi przez deformujące działanie na sam tok „autentycznego" przeżycia.

W jego stylu innym założeniom zostaje podporządkowana funkcja metafory oraz traci podstawowe znaczenie elipsa. Język liryki Czechowicza zrywa na ogół całkowicie z nieco laboratoryjnymi — szczególnie w pierwszym okresie — tworami awangardy, jest osadzony daleko silniej w mowie potocznej, nie tylko w zakresie słownictwa, ale również w uformowaniu składniowym. Zasadnicze „uniezwyklenia" tego języka kryją się w strukturze intonacyjnej, w melodyce zdania, zmiennej, mieniącej się różnorodnymi tonami, opartej na ciągłej modulacji głosu.

O zależności Janczarskiego od poetyki Czechowiczowskiej i wynikających stąd podobieństwach obu twórców można mówić wyłącznie w zakresie tych ogólnych zjawisk, wspólnych zresztą całemu szeregowi innych poetów debiutujących w latach trzydziestych, już nieco w opozycji do krakowskiej awangardy. Co miałem na myśli twierdząc, że liryka Janczarskiego jest „łatwiejsza", w tym sensie, że bardziej nawiązuje do tradycyjnych form wypowiedzi? Gdy u Czechowicza wizyjny obraz powstaje przez sprzęgnięcie ze sobą kilku aluzji wyobrażeniowych, które sugerują w sposób nieuchwytny i wieloznaczny swój nadrzędny sens, nazywając to, co jest zaledwie refleksem przeżycia, a nie samym przeżyciem, to dla poezji Janczarskiego szczególnie charakterystyczna jest dwudzielność utworu: przedstawieniu obrazowemu towarzyszy tok refleksyjny, a związki pomiędzy nimi są jawne i jednoznaczne.

Nad szarą symetrią ulic
liliowe płomyki skrzypiec jak szloch.
Od północy polarne psy smagane błękitem
w Wiśle topią kudłate zmęczenie.
To nie nastrój:
ten żal jak niedopałek w koszu,
to tęsknota za czymś,
co z dzieciństwa szło.

(Mały domek)

Obraz w pewnym momencie zostaje jak gdyby wywrócony liryczną podszewką na zewnątrz. Na powierzchnię wydostaje się bezpośredni „komentarz" refleksyjny, ujawniający jego podskórne znaczenie. Taka dwuwarstwowość wypowiedzi poetyckiej pojawia się w licznych utworach Janczarskiego. Nie jest to zjawisko, które występuje zawsze, ale wydaje mi się, że charakteryzuje ono wiersze najciekawsze w dorobku poety. Z tym wszakże zastrzeżeniem, iż mowa o utworach, w których zachodzi całkowita odpowiedniość obu warstw. Gdy bowiem tok refleksyjny uniezależnia się od wykładników obrazowych i poczyna biec niejako samodzielnie, wówczas towarzyszy mu jakaś już nadmierna prostota, korespondująca zresztą wyraźnie z „dziecinnymi" wierszami Janczarskiego. Gwoli ścisłości trzeba powiedzieć, że utwory, w których to niebezpieczeństwo staje się widoczne, są dziełem okresu powojennego. Znamienne pod tym względem jest zamykające tomik „przesłanie" — *Może ktoś...* — a także *Poranek autorski* i *Nie mijam*. Przykłady te nie pozwalają mi godzić się z sugestiami autora wstępu, który mówi o konsekwentnym rozwoju poezji Janczarskiego. Powiedziałbym raczej, że niektóre wiersze z lat ostatnich są świadectwem rozwoju tych składników jego liryki, które konsekwentnie narastają od samych początków twórczości. Elementy nowe, a do takich należy wspomniane uniezawiślenie formuły refleksyjnej, bynajmniej nie zawsze dają się ująć jako zjawiska rozwojowe.

Dwuwarstwowość kompozycji lirycznej wskazuje na pewną ogólniejszą właściwość poezji Janczarskiego. Chodzi mianowicie o to, że w utworach jego poszczególne cząsteczki wizji zostają wprowadzone w układ całkowicie jednoznaczny. Związki pomiędzy nimi są określone, niezmienne i uchwytne, inaczej niż u Czechowicza, gdzie mają charakter aluzyjny. Właściwość ta od-

ciska się również na kształtach stylistycznych. Ulubionym „tropem" Janczarskiego jest porównanie, które przyznaje jak gdyby równe prawa obu zestawianym członom. A więc struktura sprzęgająca porównywane elementy na zasadzie ich obocznego ułożenia, w którym stosunek tych elementów zostaje jednoznacznie i jawnie określony, niejako w trybie „definicji", inaczej jak w metaforze „właściwej", gdzie oba składniki — porównywany i porównujący — ulegają utożsamieniu, przeobrażając się równocześnie w „coś" trzeciego, co zawiera w sobie potencjalnie wielość znaczeń.

Stylistyka, w której dominują środki mało agresywne wobec obrazu, raczej — chciałoby się rzec — „pasywne", odpowiada wyraźnie poezji Janczarskiego. Większość jego utworów wyrasta z kontemplacyjnego zachwycenia pejzażem. Janczarski jest poetą przeżywanego lirycznie krajobrazu. Nie należy tego rozumieć w ten sposób, że przyroda wiejska stanowi dlań scenerię refleksyjnego wyznania, jak stanowiła ją w liryce np. Staffa. Opis krajobrazu jest tu jednocześnie samym wyznaniem lub też dopełnia je, nigdy natomiast nie bywa wyłącznie akompaniamentem, co charakteryzuje zwykle poezję postromantyczną. Pejzaże Janczarskiego są nieco „impresjonistyczne". Silnie nasłonecznione barwy roztopione przez jasność, dyskretne — choć wyraziste — zarysy konturów, jak gdyby obrysowane cieniutkim piórkiem, harmonijnie zestrojone plamy kolorystyczne — wszystko to stwarza swoisty klimat jakiejś zadumy, w której skupionej i spokojnej uwadze obserwatora jawi się krajobraz unieruchomiony niejako w swym monumentalnym kształcie:

Krowy na odległym pastwisku jak czerwone
[plamy
i las, przekreślony od dołu ciemnym
[pagórka cieniem,
słońce ciepłym uśmiechem grzało
kładąc bursztyn w każdym spojrzeniu.

Nad drogą osty kiwały się w senność —
wtedy w kurz szary żuk szumem
[skrzydeł uderzył.
Powoli, od miedzy do miedzy,
zając powracającym krowom drogę
[przeszedł.
(Dzień na wsi)

Dla obrazu Janczarskiego niezwykle charakterystyczne są podkreślenia równoczesności „dziania się" przedstawionych zjawisk. Wzmacnia on przez to statyczność opisu, ustawia jego poszczególne elementy w porządku obocznym, a nie w następstwie czasowym. Dynamiczność przedstawienia zostaje tu maksymalnie zredukowana, ruch zamieniony w bezruch lub przynajmniej ukazany w zwolnionym tempie:

Nietoperz jak liść z czarnego drzewa spadł
[do zamyślonych rąk.
Z okna płynie różową wstążką melodia,
[powiewa.
Szary strzęp smutku zawleczony w kąt
i to granie: przezroczysty sześcian powietrza.
(Melodia)

Skojarzenie migotliwej ruchliwości nietoperza z powolnym opadaniem liścia bardzo wyraziście podkreśla statyczność obrazu, doskonale harmonizującą ze stanem zamyślenia i zasłuchania. „Przezroczysty sześcian powietrza" — melodia — to znów ujęcie zjawiska czasowego w kategoriach przestrzennych. Zresztą wyobraźnię Janczarskiego cechuje to, co teoretycy poezji określili jako *audition colorée*. On po prostu „słyszy barwami", kształtami obrazów, plamami kolorystycznymi. W jego liryce dźwięki zostają odtworzone przy pomocy kształtów plastycznych. Tonom muzycznym odpowiadają tu przedstawienia malarskie.

Nad szarą symetrią ulic
l i l i o w e p ł o m y k i skrzypiec, jak szloch.
(Mały domek)

...z kartoflisk zawiało d y m e m piosenki.
Jesienne serca lip układają warstwy
[szelestu złote,
szum ten kładą delikatnie na twych rękach.
(Siwy koń)

Ociekająca deszczem piosenka mokra,
zwężała się do ciszy, j a k a l e j a.
(Urodził się synek)

Liryka Janczarskiego jest bardzo ściszona, kameralna, operuje półtonami, nie działa ekspansywnie na wyobraźnię zaskakującą metaforyką. Wiersze twórcy *Wykroju liścia* wyrastają na ogół z jednorodnego kręgu tematycznego. Pejzaż wiejski, wspomnienia z dzieciństwa, przyroda widziana oczami rozmiłowanego w naturze wędrowca czy myśliwego (*Z psem*, *Zraniony za-*

jąc) — oto najczęstsze jej motywy. Nierzadko towarzyszy im dyskretna stylizacja sielankowa lub baśniowa. Jest to poezja kunsztownie operująca melodią frazy, dostosowaną do toku przeżycia, mieniącą się na przemian tonami zapytania, refleksji, pieśniowego refrenu, ściszaną w zakończeniu wiersza i jakby — mimo kadencji — niedokończoną.

Sztuka poetycka Janczarskiego odznacza się jednolitością. Utwory powojenne są właściwie konsekwentnym „ciągiem dalszym" jego przedwojennej twórczości. Nowy składnik pojawił się w niektórych wierszach z lat okupacyjnych. Jest nim nie znana uprzednio liryce Janczarskiego — sytuacyjność. W utworach takich, jak *Przemarsz wojska, Pacyfikacja wsi, Urodził się synek* obraz ulega dramatyzacji, poczyna przedstawiać jakieś „dzianie się", ukazuje zmienność stanów rzeczy. Styl poetycki nie pozostał obojętny wobec nowej sytuacji uczuciowej, nie dającej się ująć w statycznym i sielankowym opisie.

Janusz Sławiński

TIUTCZEW

T e o d o r T i u t c z e w: *Poezje wybrane*. Opracowała Anna Kamieńska. Wstęp Anny Kamieńskiej i Jana Śpiewaka. Warszawa 1957, PIW; str. 217.

Tiutczew jest poetą prawie nieznanym w Polsce, a co ciekawsze — do niedawna mało popularnym we własnym kraju. Najlepszym tego dowodem jest fakt, że dopiero w 1928 r. wyszło pierwsze, i to niepełne, wydanie Tiutczewa pod redakcją G. Czułkowa — zweryfikowane z tekstem rękopiśmiennym. W ostatnich latach ukazało się zaledwie jedno wydanie — bardzo niewielki wybór w małej serii Biblioteki Poety (Leningrad 1953).

Los tego poety w historii literatury jest również nieszczęśliwy. Składa się na to wiele przyczyn. Niezwykłość jego talentu, niekorzystne okoliczności życiowe, historyczne i literackie, a wreszcie szereg utrwalonych o nim fałszywych legend gmatwało i do dziś jeszcze gmatwa i zaciemnia sądy o istotnych wartościach jego spuścizny poetyckiej.

Zaczął pisać wiersze w latach 20-tych, lecz dopiero w 1856 roku wychodzi — z inicjatywy Turgieniewa — pierwsze ich książkowe wydanie. Przez długie lata jego utwory, publikowane w almanachach i periodykach, pomijane były milczeniem krytyków i poetów. Charakterystyczne, że chociaż Tiutczew drukował swe utwory m. in. w Puszkinowskim *„Sowriemiennika"* — Puszkin nie zwrócił na niego uwagi, a ugruntowany na początku XX wieku w historii literatury pogląd, jakoby Puszkin wyrażał się o Tiutczewie z entuzjazmem — na co nie ma zresztą świadectwa na piśmie — jest legendą stworzoną przez biografów poety, głównie przez Iwana Aksakowa.

Współcześni uważali Tiutczewa za epigona, a tradycyjna historia literatury wyznaczyła nawet dokładnie kierunek tego epigoństwa, zaliczając poetę do tzw. plejady puszkinowskiej. Ciekawe, że i sam Tiutczew uważał się za epigona, co prawdopodobnie podtrzymywał w nim jego nauczyciel, przyjaciel i wydawca — Raicz, sam poeta mierny, tradycjonalista, zwolennik tzw. szkoły włoskiej w poezji rosyjskiej.

Wszystko to jednak okazało się prawdą cząstkową. Niewątpliwie Tiutczew miał niewiele wspólnego z Puszkinem i tylko o tyle, o ile pozostawał w kręgu tradycji romantycznych w szerokim sensie słowa. Nie jest on jednak ani kontynuatorem, ani epigonem Puszkina. Jurij Tynianow określił pozycję Tiutczewa w liryce rosyjskiej lat 20 — 30 jako „krok w bok", a więc jest ona ogniwem jakiejś bocznej linii, rozwijającej się na zasadzie odchylenia od Puszkina i jego tradycji. Ta boczna linia stanie się później ogniwem presymbolistycznym.

Twórczość Tiutczewa — aczkolwiek przypadająca na okres względnej stabilizacji gatunków lirycznych — zdra-

dza wszelkie cechy rozkładu gatunku. Jego krótkie — maksymalnie 24 wersy liczące — utwory są wyrazem poszukiwania nowej formy. Forma owa znana jest zresztą już wówczas na Zachodzie: jest to kanonizowany przez Heinego fragment poetycki. We Francji uprawia go Lamartine, którego wpływy — wraz z wpływami Heinego — zaważyły w znacznej mierze na twórczości rosyjskiego poety. Tiutczewowska forma fragmentu odznacza się jednak — np. w stosunku do Lamartine'a — znacznie większą konkretnością i zwartością, dochodzącą do aforystyczności. Przy ogólnym tle filozoficznym i retorycznych intonacjach — sprawia niekiedy wrażenie wierszowanego manifestu moralistyczno-filozoficznego. Najbardziej typowy jest tu słynny wiersz *Silentium!*, rozpoczynający się zdaniami w trybie rozkazującym, utrzymany w rygorystycznym rytmie jambicznym, o zwartych, męskich klauzulach.

Druga grupa wierszy — najczęściej liryków miłosnych — stanowi rodzaj rozmowy lub ściślej — repliki lirycznej, gdzie fragmentaryczność wypowiedzi podkreślona jest konstrukcją pierwszego wersu: stanowi on rodzaj zdania urwanego — bądź silnie zabarwionego emocjonalnie („O, tylko nie zatrważaj", „O, jak u schyłku naszych lat..." „O, jakie lato..."), bądź rozpoczętego spójnikiem czy zwrotem frazeologicznym, charakterystycznym dla zdania niepełnego („ I czucia nie ma pod powieką..." „Tak, swego słowa pan dotrzymał..."). Wyrazistość tego rodzaju ekspozycji pociąga za sobą obraz gestu, związanego z danym zwrotem. Np. przy wierszach z wykrzyknikowym „O" na początku mamy typowy dramatyczny gest z kręgu — by tak rzec — rodzajowości romantycznej.

Powróciliśmy więc znów do sprawy romantyzmu Tiutczewa. Jest to rzecz narzucająca się przy lekturze jego poezji, szczególnie w liryce miłosnej. Od typu pojęć do frazeologii — obracamy się tu w kręgu kategorii romantycznych. Miłość jest „przymierzem dwojga dusz", „ich wyrocznym pojedynkiem", rozstanie z kochanką jest „sądzone", przeznaczone losem. Frazeologia romantyczna — niezwykle zagęszczona, a słówko „fatalny" powtarza się szczególnie często. Wszystko to występuje z tym większą wyrazistością, że zostało skoncentrowane w krótkiej całości.

Z drugiej jednak strony owa koncentracja daje już nową jakość. Tiutczew w miłości zbyt często widzi śmierć — są to dla niego dwa nierozłączne bieguny. To już katastrofizm symbolistów.

Istnieje jeszcze jedno ogniwo, z którym poezja Tiutczewa jest genetycznie związana. Wyda się to, być może, paradoksalne przy wyżej wyłuszczonych koneksjach poety: są to bowiem związki z oświeceniową poezją rosyjską. Są one głębsze, niżby się mogło wydać na pierwszy rzut oka, zwłaszcza przy lekturze wyboru, gdzie znaleźć się musiały różne typy liryków. Osiemnastowieczna postawa Tiutczewa, gdzie ślady tradycji Łomonosowa i Dzierżawina są bardzo wyraźne — narzuca się wprost w jego liryce pejzażowej, tu bowiem najczęściej komentarz filozoficzny występuje w czystej postaci. Np. wiersz *„Nie to, czto mnitie wy, priroda..."* — zarówno od strony stylistycznej, jak i filozoficznej — można by z powodzeniem przypisać Łomonosowowi. Rzecz stanie się łatwiej zrozumiała, gdy przypomnimy sobie związki poety z filozofią Schellinga, fakt, że pozostawał on całe życie pod wpływem filozofii niemieckiej tego okresu. W realizacji literackiej, przy tradycji rosyjskiej — wkroczyła tu poezja Łomonosowa i Dzierżawina. W związku z tym też mówi się w historii literatury o Tiutczewowskim fragmencie jako o formie powstałej z rozkładu gatunków lirycznych XVIII wieku.

Niniejszy — obszerny, bo 14-arkuszowy wybór (Tiutczew pozostawił po sobie niewiele ponad 300 oryginalnych wierszy — nie licząc często uprawianych przezeń przekładów lub wyraźnych parafraz poetyckich) ułożony jest według zasady, która — wydaje się — powinna zadowolić zarówno historyka literatury, jak i tak zwanego zwykłego czytelnika. Autorzy odrzucili właściwie cały najsłabszy artystycznie i najmniej ciekawy od strony zawartości intelektualnej dział poezji Tiutczewa — poezję polityczną i okolicznościową. Zostały z tego przeważnie rzeczy najlepsze i najbardziej znane: *Na odę Puszkina za wolność* (tłum. W. Słobodnik), *Morze i granit* (tłum. J. Waczków), wiersz-manifest, stanowiący w literaturze rosyjskiej niemal odrębny podgatunek — *Na zgon Puszkina* (tłum. J. Tuwim)

i kilka innych, często *nota bene* zatracających zupełnie charakter okolicznościowy i przechodzących w czystą lirykę. Tak się ma np. rzecz z wierszem *Na śmierć Goethego*, który jest właściwie lirykiem filozoficznym, związanym z Tiutczewowską filozofią przyrody.

Z podobną oceną spotkać się muszą i przekłady. Wydaje się, że autorzy wstępu są tu zbyt wymagający wyrażając pogląd, że w wyborze „...znalazło się... wiele niezłych, trochę dobrych i kilka bardzo dobrych przekładów". Ogólny ton nadają wyborowi przekłady w całym tego słowa znaczeniu artystyczne. Widać, że są one dziełem poetów, których jak magnes przyciągały określone, związane z ich osobistymi upodobaniami style czy typy wierszy.

Tuwim na przykład wyraźnie wybierał wiersze klasycystyczne, z emblematyką antyczną. „Płocha Heba", Atlas, muzy — zwroty i rekwizyty antyku idą tu w parze z homeryckim epitetem i dwuczłonowym przymiotnikiem („piorunopienna czasza" itp.).

Zainteresowania Seweryna Pollaka wydają się skupiać na liryce miłosnej i pejzażowej, utrzymanej w konwencjach romantycznych.

Ciekawe i niezwykle dla twórczości Tiutczewa charakterystyczne wiersze wybiera Anna Kamieńska. Są to typowe miniatury, o krótkim wersie, a w związku z tym mocno nasycone rymem, z częstym rymem wewnętrznym. Ciekawie wypadł tu przekład wiersza *Wiosenne uspokojenie*. Kamieńska, zgodnie z oryginałem, nadała mu niezwykłą raczej u Tiutczewa stylizację pieśniowo - ludową, zachowując ściśle układ rymów, szczególnie misterny w strofie drugiej (rym krzyżowy + parzysty z ostatnim wersem „gołym", rymowo korespondującym z początkiem strofy).

Wanda Grodzieńska przekłada utwory dla Tiutczewa raczej mało typowe. Są to liryki o załamanych, dramatycznych intonacjach, odchodzących od stylu retoryczno - oratorskiego, chętnie operujące prozaizmem.

Przy całym doświadczeniu poetyckim tłumaczy musieli i oni od czasu do czasu wpadać na rafy. A więc prawie wszyscy amplifikują frazę. Przykrą tę konieczność stwarzają przede wszystkim czynniki prozodyjne i morfologiczno-semantyczne. Język rosyjski ma w stosunku do polskiego przeciętnie znacznie większą ilość słów dłuższych (przeważają słowa 3 i 4-sylabowe). Poza tym należy on do tzw. języków pojemnych. A więc gdy po rosyjsku mamy np. słowo *„razuwieriat"* — po polsku musi tu już być całe omówienie: „przekonywać, że nie..." Tego rodzaju specyfika językowa, połączona z rygorem metrycznym, narzuconym przez wiersz, stanowi często niepokonalne trudności.

Do tych czynników ogólnych dochodzą jednak przy Tiutczewie trudności zupełnie specyficzne, związane ze stylistyką i kompozycją jego wierszy — z aforystycznym stylem oraz formą wiersza-przemówienia, gdzie każde załamanie inwersji czy niewytrzymanie paralelizmu — natychmiast łamie linię intonacyjną i zakłóca melodykę. Za przykład niechaj posłuży wiersz *Łzy* (przekład W. Słobodnika). W oryginale ma on niezwykle zwartą konstrukcję, opartą o paralelizm anaforyczny.

U Słobodnika wiersz ten nabiera zupełnie innego, nowego konturu melodycznego, zbliża się raczej do typów melicznych niż deklamatoryjnych. Inaczej natomiast ma się rzecz przy wierszach takich, jak *Silentium!* i *Cycero*. Został w nich możliwie najściślej oddany typ frazy oryginału. Wiersz brzmi tu jak przemówienie.

Tłumacz zachował też na ogół rygor metryczny oryginału. Tu przypomnieć wypada, że wiersz Tiutczewa jest w historii wersyfikacji rosyjskiej zjawiskiem granicznym między sylabotoniką a tonizmem. We wspomnianym wierszu *Łzy* poeta łamie rytm jambiczny, rozszerzając 4-stopowy jamb o amfibrachy i anapesty (m. in. w strofie III).

Słobodnik, obrawszy jako odpowiednik 4-stopowego jambu polski 9-sylabowiec typu 5 + 4, rozszerza go w odpowiednich miejscach do 10, a nawet 11 sylab.

Zasadę tę nie zawsze respektuje Tuwim w pięknym przekładzie *Ostatniej miłości*. Jednak zarówno Tuwim, jak Pollak czy Słobodnik — reprezentują nowoczesną szkołę w teorii przekładu, gdzie obowiązuje zasada wierności oryginałowi — oczywiście w ramach zasad prozodyjnych i wersyfikacyjnych języka polskiego. Można by to nazwać „zasadą ścisłego ekwiwalentu". Jedyny chyba Tuwim zachowuje poza tym ściśle rym męski,

zgodnie zresztą z własną praktyką poetycką. Uzyskując w ten sposób silną klauzulę nadaje wierszowi ostry kontur rytmiczny.

Seweryn Pollak stara się zachować wszystkie elementy rozwijającej się u Tiutczewa od strofy do strofy linii intonacyjno-syntaktycznej oraz elementy instrumentacji. W tym celu ściśle np. przenosi do przekładu dypodię, tak ważną dla stylu Tiutczewa, a nawet nie tylko stosuje ją za oryginałem:

Płomień strzela, płomień bucha —

ale czasami dodaje w miejsce innych elementów rytmicznych.

Na zakończenie trzeba zwrócić uwagę na bardzo piękny przekład słynnego wiersza *Malaria*, dokonany przez K. A. Jaworskiego. Patetyczne rytmy wiersza z silnie opadającymi kadencjami oddają koloryt katastroficznego hymnu. 6-stopowy jamb oryginału został tu zastąpiony bezśredniówkowym 13-zgłoskowcem, silnie stonizowanym.

*

Tomik Tiutczewa jest w serii Piwowskiej dopiero drugim wyborem poezji rosyjskiej. Należy sobie życzyć, by pokazano nam w tej serii przynajmniej najbardziej znanych poetów rosyjskich. Cennych polskich przekładów z tej poezji mamy wiele.

Krystyna Pomorska

NAŁKOWSKA JAKO KRYTYK LITERACKI

Zofia Nałkowska: *Widzenie bliskie i dalekie*. Warszawa 1957, „Czytelnik"; str. 516.

Tom pism Zofii Nałkowskiej *Widzenie bliskie i dalekie* to książka okruchów, miniatur, marginaliów i pamiętników. Znajdziemy tu i rzeczy uboczne w stosunku do twórczości pisarki — okolicznościowe wypowiedzi prasowe — i oświadczenia jej *credo* artystycznego lub wreszcie osobiste wspomnienia na poły zbeletryzowane, na poły pamiętnikarskie. Również kilka frapujących portretów „moich współczesnych", gdzie Nałkowska zdradza wiele pasji społecznej, głębokiej przynależności do radykalnej, postępowej myśli polskiej, której siłę i tradycję pisarka utrzymywała wiernie.

Godnym uwagi rozdziałem tych „mieszanin literackich" są recenzje, ukazujące intelektualną celność talentu Nałkowskiej.

W sumie te marginalia — mimo sporej ilości przyczynków nieistotnych — rysują sylwetkę linią szkicową, lecz ciekawą, odsłaniają jak wyznania mimowolne profil pisarki w przeciągu wielu lat twórczości.

Pragnę zatrzymać się na owej odsłoniętej przez książkę, mniej spopularyzowanej stronie działalności Nałkowskiej — na jej wypowiedziach jako krytyka literackiego, recenzenta, teoretyka twórczości. Warto przypomnieć trafność, zadziwiającą czasami wnikliwość i lapidarność tych spojrzeń na literaturę, chwytających samo sedno rzeczy. Godne są te spojrzenia, by je zapamiętać dla użytku „szkoły krytyków" (że posłużę się wyrażeniem Kazimierza Wyki). Np. w kilku zdaniach ujęte sylwetki pisarskie Żeromskiego, Dostojewskiego, Conrada (str. 135):

„Szara, odarta z wszelkiej piękności technika narracyjna Dostojewskiego — tego znawcy grzechu i zbrodni — namacalna autentyczność najdziwniejszych stanów duchowych (...) wyraża pewną pokorę wobec tajemnicy zła, niemożność zupełnego potępienia, nasuwa słabą i smutną pociechę pokuty. — Żeromski nigdy w tej dziedzinie nie daje autentyczności. Jego zbrodnie i przewiny konstruowane są jako rzeczy prawdopodobne, ostatecznie właściwe ludziom, wiadome zresztą z gazet i niekoniecznie prawdziwe. Żeromski — urzeczony pięknością świata (...) sam nie dowierza swej zbrodni, nie jest dla niej surowy, raczej — bądźmy szczerzy — posługuje się nią dla celów akcji. (...) — Conrad swoją techniką pisarską (...) niejako izoluje zło, zamyka je zupełnie w duszach ludzi nikczem-

nych i odtrąca od siebie. Nie jest wyrozumiały. Dobro i zło nie przenikają się u niego nawzajem, jest na to zbyt czysty i dlatego wrogi Dostojewskiemu." — Lepiej tu chyba niż w wielostronicowych rozprawach krytycznych „schwytano za rogi byka" problemu.

Wypowiedź zacytowana nasuwa zresztą zaraz kwestię centralną dla poglądów pisarki na sztukę: czy była wyznawczynią „estetyzmu", czy sztuki „zaangażowanej" światopoglądowo? Okaże się, że takie przeciwstawienie nie ma sensu.

Stawiam tę kwestię jednak dlatego, że Nałkowskiej, pisarce władającej narracją zobiektywizowaną, pełną dystansu, nie ratującą się komentatorstwem — przypinano nieraz etykietkę „estetyzmu".

Tymczasem w tej kwestii jej zapatrywania na procesy twórczości artystycznej są elementarnie proste i należą do podstawowych prawd o sztuce literackiej. Przypomnijmy te elementy z tej racji, że do niedawna były zapomniane.

„Moralność twórczości nie jest to ta sama moralność, którą normujemy nasze i według której sądzimy cudze postępowanie. Jej nakaz zmusza ludzi piszących do poznawania i ustalania tego, jak jest, a nie jak powinno być" (str. 505).

Tak, trzeba przyjąć to surowe zdanie Ale nie łudźmy się, aby miało ono oznaczać hasło indyferentyzmu pisarza! Pisarz „prawdę o swej sytuacji, istotną wiadomość o swym losie powziąć może tylko ze zdeformowanej rzeczywistości, z mapy żeglarskiej — płaskiego papieru, na którym wyobrażona jest rozprostowana powierzchnia kuli. (...) I w sztuce pisania każda deformacja rzeczywistości ujawnia jakąś jej prawdę. Każda deformacja dokonywa się w imię jakiejś słuszności, w imię jakiejś wiary, jakiegoś wewnętrznego przeświadczenia, dokonywa się z j a k i e g o ś s t a n o w i s k a. Dlatego forma literacka nie jest tylko kategorią estetyczną. I nie na tej drodze szukać trzeba poznania jej tajemnic. — Forma jest wyrazem stosunku autora do tematu. A to znaczy także: do życia i do człowieka. Jest wynikiem jego postawy wobec świata. (...) Sam wybór tematu nie jest jeszcze sądem ani wyrokiem. Ale sposób, w jaki ujmuje się temat, jest tego tematu kwalifikacją, zawiera moment oceny. Ma też wagę sądu moralnego i zawsze go — choćby bez wiedzy pisarza — wypowiada. (...) Błędem budowy jest (...) wypowiadanie jakichś prawd społecznych, politycznych czy haseł moralnych — inaczej niż przez samo podejście do tematu. W obraniu punktu widzenia, w zajęciu stanowiska zupełnie dostatecznie ujawnia się sąd o świecie. (...) Natomiast tzw. „tendencja" (...) oznacza nieufność wobec własnych narzędzi" (str. 170 — 172, *„Wiadomości Literackie"*, 1928).

Takie to *credo* artystyczne, blisko nam znane i najdalsze w istocie od „estetyzmu", leży u podstaw poglądów Nałkowskiej i przyniosło w wyniku wiele świetnych jej ocen jako krytyka literackiego. Co uderza w zebranych w tomie zwięzłych recenzjach, to celność wniknięcia w konstrukcję światopoglądu utworów i niezależność badawczej myśli krytycznej od sugestii, jakim autor ulega. Stąd świeżość i trzeźwość podejścia krytycznego — czy idzie o „klasyka" Prusa, czy o Zapolską, czy o Szaniawskiego. Stąd niesugerowanie się „firmami" i zdolność dostrzegania wartości u młodych, u tych, którzy jeszcze nie mieli „nazwisk" (np. recenzja o początkach twórczości Otwinowskiego. Recenzentka od razu charakteryzuje to, co okaże się najbardziej interesujące u autora. Choć nie łatwo u niego poprzez niedociągnięcia formalne dostrzec, że „w tym jest coś" — tkwi ono rzeczywiście u źródeł utworu).

Tom przynosi sporo tych wypowiedzi, tym bardziej interesujących dzisiaj, że opublikowanych jeszcze w latach międzywojennych.

Ciekawy jest w nich ów „ton, który stanowi muzykę" (czyli, jak mawiano u nas, „wydźwięk"). Oto np. parę zdań z recenzji o książce Uniłowskiego *Dwadzieścia lat życia* (str. 201): „Materiałem tej powieści są tzw. doły społeczne. (...) Obraz tej zaiste grozą przejmującej rzeczywistości jest wieloraki, bogaty i nade wszystko kompetentny. Tło nie wyrasta nadmiernie, nie pretenduje do egzotyki, plan pierwszy pozostawiając sprawie człowieka. — Punkt, z którego oświetla autor swój materiał, tkwi wewnątrz tematu, odbiera mu wszelki patos i tajemniczość. Przestępstwo i zbrodnię widzimy jako rzeczy najzwyklejsze i codzienne, całkowicie wbudowane w dzisiejszy porządek świata" (*„Studio"*, 1937).

Ów ton Nałkowskiej-recenzentki — to wyczulenie na sprawę społeczną w szerokiej skali. To własne stanowisko światopoglądowe, reprezentowane przez krytyka, niezależnie od sugestii autora książki. Niezależność myślenia i własne przekonania krytyka są szczególnie warte ukazania — boć recenzje Nałkowskiej, posiadając własną linię światopoglądową — równocześnie w żadnej mierze nie zapoznają specyfiki utworu omawianego ani nie fałszują indywidualności autora. Okazuje się (jeśli kto o tym zapomniał), że można rozumieć wnikliwie autora i zarazem zachować swoje przekonanie, własny punkt widzenia.

Szczególna wrażliwość na specyfikę artystyczną cudzych utworów nie będzie nas dziwić u twórcy tej rangi, co Nałkowska. (Choć wiadomo też, jak częsty bywa daltonizm na barwy cudzej sztuki u wybitnych artystów, rozumiejących tylko własną paletę...) Jeśli nawet uznamy ten walor za całkowicie zrozumiały, to warto pokazać, jak krytyk, wychodzący z własnych założeń i poglądów, potrafi doskonale uchwycić indywidualności twórcze pisarzy. Oto jak lapidarnie można było sprecyzować istotę czaru artystycznego prozy Iwaszkiewicza: „Tematy (...) opowiadań leżą w obszernej strefie granicznej między erotyzmem i religią, ich atmosferę przenika zmysłowa, kontemplacyjna słodycz. (...) Całość działa jak monografia namiętności, której powściągane drżenie wyczuwa się tu w spokojnych i równych słowach opowiadania. (...) Z noweli wynika, że wiara nie jest jedynym sposobem na niezgodę ze światem, strach przed śmiercią (...) Okazuje się, że tę wiarę użytkową łatwo zastępuje miłość erotyczna (...) i każde jej niemądre słowo działa jak żywe źródło spokoju. (...) Nowela staje się bezbożna i gorsząca (...) niezależnie od myśli autora i jej interpretacji" (str. 198 — 199).

Nałkowska jako krytyk literacki pozostaje pisarzem najzupełniej aktualnym. Jakże współcześnie brzmiałby jej głos w niejednej dzisiejszej dyskusji literackiej. Nasuwa się to na myśl choćby przy lekturze jej recenzji sztuki *Kres wędrówki* Sheriffa. Pisarka zaprzecza, aby ukazanie przyjaźni i głębokiego koleżeństwa, łączącego żołnierzy wobec śmierci i udręki wojennej — miało odbierać takim utworom ich wymowę antymilitarystyczną. Słuszny protest. I przypomina się, jak niedawno u nas słyszeliśmy jeszcze deprecjację wartości pisarstwa typu *Na zachodzie bez zmian* czy polskich *Dni klęski*... właśnie pod sofistycznym zarzutem przemycania pochwały soldateski. W dyskusji na ten temat byłoby miejsce na głos Nałkowskiej-krytyka.

Urok książki *Widzenie bliskie i dalekie* polega na tym, że odtwarza ona żywy prąd myśli Nałkowskiej, pełnej zainteresowania dla współczesności a jednocześnie mocno związanej z radykalną tradycją naszej myśli postępowej.

Toteż jako zacofanie naszych dróg literackich irytują ją ciągle znaczne pozostałości „pańskości" i „szlachetczyzny" w naszym pisarstwie międzywojennym (artykuł z 1932 r.).

Wdzięk wytrawnej prozy refleksyjnej łączy się u Nałkowskiej z gorącą reakcją na rzeczywistość pisarza-społecznika. Pośród pejzaży z licznych podróży po Europie, pośród szkiców typologicznych i charakterologicznych, kreślonych na trasie artystycznych peregrynacji autorki — uderzają żywym tonem reportaże o socjalistycznym budownictwie Wiednia, bliskim sercu Nałkowskiej (str. 375 — 377). Również wniosek, jaki nasuwają malownicze widoki zieleni angielskiej — będzie czysto społecznikowski. Bo wszystko to jest pisane przez szczególną, uspołecznioną estetkę, z perspektywy: „zanim otworzą się drzwi na progu tego czasu, w którym chleb i miłość przestaną być przywilejem, a staną się prawem" (str. 457).

Czytając ten zbiór pism ulotnych, publicystyki literackiej, wspomnień i niedokończonych szkiców beletrystycznych pisarki widzimy, jak odeszły do przeszłości „kobiece" czy... „damskie" karty jej literatury, a pozostała żywa — trzeźwa i postępowa myśl polskiej intelektualistki.

We wspomnieniach o naszych radykalnych kołach intelektualnych z początku stulecia (środowisko pisma „*Głos*", Wł. Dawidowie i Stanisław Brzozowski) wypowiada się humanistyczna pasja moralna, a w szkicach współczesnych przemawia przodująca myśl o internacjonalnym charakterze kultury.

Janina Preger

CZYTAJĄC PIGONIA...

Stanisław Pigoń: *Z Komborni w świat*. Kraków 1957. Wydawnictwo Literackie; str. 287.

Przed trzydziestu laty w rocznikach *„Nauki Polskiej"* pojawiały się znaczone kryptonimami zapiski pamiętnikarskie wybitnych pracowników naukowych. Nie były to jednak pamiętniki tego typu, do jakiego czytelnik od dawna nawykł. Od tradycyjnej literatury pamiętnikarskiej różniły się przede wszystkim ściślejszym doborem jednego tematu, podporządkowującego sobie wszelkie opisywane wydarzenia (więc to, co w pamiętniku czy powieści nazywamy — akcją, przygodą, intrygą); ich specyficzna odrębność charakteryzowała się nadto silnym położeniem akcentu na rozwój umysłowy i życie wewnętrzne autora, Mowa tu o tak zwanych „życiorysach naukowych" badaczy. Opisywano w nich zaczątkowe zainteresowania naukowe, pobudki skłaniające przyszłego badacza do wyboru swej drogi życiowej i, następnie, określonej już ściśle gałęzi wiedzy, pokonywanie przeszkód i trudności, metodę pracy, wreszcie — osiągnięte rezultaty.

Z połączenia cech takiego właśnie „życiorysu naukowego", tradycyjnego pamiętnika i szkicu etnograficzno-historycznego powstała niezwykle ciekawa i cenna, pasjonująca każdego badacza kultury książka prof. Stanisława Pigonia *Z Komborni w świat*, wydana niedawno w czwartej, rozszerzonej znacznie, edycji. Przystępując do jej omawiania recenzent musi mieć na uwadze słowa, jakimi jeden z twórców „życiorysu naukowego" określił kiedyś tego typu pamiętnikarstwo:

> Zadanie, któremu tu trzeba sprostać, jest nie tylko najeżone trudnościami, ale i delikatne, nawet niewdzięczne. Autor [...] musi niejako wystawić na widok publiczny swą indywidualność umysłową...

Cel godzien jest jednak wysiłku, bowiem z wykonania zadania wyniknie „niezaprzeczony pożytek dla sprawy wielkiej, jaką jest poznanie rozwoju twórczości naukowej — podstawy cywilizacji nowoczesnej".

Oczywiście — w książce prof. Pigonia jest to tylko jedna strona ogólniejszego zagadnienia; jego zamysł autorski jest bowiem dostatecznie szeroki, kiedy obejmuje, opierając się na przykładzie własnym i przykładzie współczesnego mu pokolenia, sprawy kultury wsi i sprawy stosunku wsi do miasta. Chce, by wspomnienia jego były „ilustracją pewnego zjawiska społecznego, charakterystycznego dla naszych czasów i stosunków: zjawiska osmozy fizycznej i duchowej między wsią a inteligencją". Rzecz to szczególnie ważna, abyśmy rozporządzali wierzytelnym świadectwem, dokumentem — w czasach, kiedy wieś polska przeobraża się w naszych oczach, zmienia obyczaj, przekształca się nie tylko gospodarczo, lecz i pod wielu innymi względami. Tak zapewne mniemał i prof. Bujak, który oceniając książkę prof. Pigonia jako pełną treści, tchnącą gorącym uczuciem i wielkim rozumem, takie oto skreślił słowa w przedmowie do jej pierwszego wydania:

> Niniejsza praca prof. Pigonia jest zarazem cennym przyczynkiem do dziejów wsi polskiej na początku XX wieku, a w szczególności ciekawym przykładem rozwoju duchowego młodzieży wiejskiej, przebijającej się przez szkołę średnią i uniwersytet czy inną szkołę wyższą. Jest ona dowodem, że ówczesna młodzież wiejska wnosiła w życie narodu wartości pozytywne, oparte na rzetelnej pracy, i przekonuje, że losy narodu i jego kultury przechodziły w dobre ręce, że nie groziło Polsce zerwanie ciągłości rozwoju historycznego, że jej droga szła w górę i pójdzie dalej, jeżeli tego tworzywa starczy dla nadchodzących pokoleń.

Taka jest legitymacja książki prof. Pigonia. Inaczej, niż czynią pospolicie pamiętnikarze, osadza on swe zainteresowania na glebie historii i etnografii. Mówi z dumą o swej wsi rodzinnej (na Podgórzu Karpackim) i jej mieszkańcach, którzy do dziś siedzą w niej od czasów piastowskich. Czyni tedy wypad historyczny, opisuje stosunki demograficzne i gospodarcze, charakteryzuje sytuację społeczną komborniańskich chłopów (sięgając do akt archiwalnych); ostatnie półwiecze ogarnia

już pamięcią opisując z własnych postrzeżeń kulturę rolną, obyczaj, życie towarzyskie i hierarchizację rodową, a więc zjawiska, które dopiero w naszych czasach ulegają gwałtownym przemianom. Fakty zachodzące w tej dziedzinie chwyta *in statu nascendi*, przytacza przykłady rozluźniania się etycznego fundamentu starej struktury rodowej. Takie postrzeżenia może zaś czynić tylko ten, kto nie porwał swych związków ze wsią, kto dokonuje porównania teraźniejszości z przeszłością na zasadzie osobistych doświadczeń. Nie dostrzeże istoty zmian ani uchwyci ich znaczenia ten, kto na wsi jest gościem z miasta, przechodniem.

Dzisiaj milowymi krokami kroczy w przyszłość. Pochód ten jednak rozpoczął się już w drugiej połowie ubiegłego wieku, kiedy to wędrował chłop „za chlebem" do Węgier i na Bukowinę, przecierał się po świecie, napatrzył się wyższemu typowi życia. U schyłku stulecia rozpoczęła się emigracja zarobkowa do Ameryki. Chłopi po „paru choćby latach pobytu w wyższych warunkach cywilizacyjnych, powracali z trochą ogłady towarzyskiej, ubrani dostatnio i z pańska, i ten wyższy poziom starali się utrzymać na później. Dom byłego emigranta wyróżniał się wnet dodatnio wśród sąsiedztwa: dostawał komin, większe okna, ganek, strzechę zastępowała dachówka, później blacha..."

Nie lekceważmy tego zjawiska. Wpłynęło ono bowiem nie tylko na podniesienie kultury materialnej wsi polskiej, lecz przede wszystkim, co interesować może ze względów socjologicznych, przyczyniło się wydatnie do zburzenia dawnego porządku i powstania nowego układu społecznego. Chłop wracający do wsi z pieniędzmi przesuwał się ku wyższym szczeblom hierarchii, zacierał stare rozdziały, wybijał się, wchodząc między gospodarzy-kmieci zasiedziałych, rodowych

Wiemy o dość szybkim procesie wynaradawiania się mieszkańców miast na obczyźnie. Inaczej ma się rzecz z chłopem. Pamięć o wsi rodzinnej, a tutaj znaczy to — pamięć o kraju, jest u niego trwalsza. Prof. Pigoń pisze:

Warto może zaznaczyć, że i wśród tych, co zostali w miejscach pracy, by do wsi już nie wrócić, że i wśród nich pamięć o wsi rodzinnej nie wygasa. Zaświadczają jej wcale często. Jak słychać, związali się tam w Koło Komborniaków, utrzymują między sobą dawne stosunki sąsiedzkie, a przypominają się też od czasu do czasu wsi. Choć z daleka, przyczyniają się do jej podniesienia kulturalnego. W szczególności udział ich w kosztach budowy szkoły był bardzo wydatny; z nadsyłanych sporadycznie zapomóg korzysta i kościół, i miejscowa ochronka. Korzeniami uczuciowymi tkwią więc i oni w ojcowiźnie.

Tutaj docieramy do zagadnienia przeobrażania się chłopa z przedmiotu w podmiot procesów społecznych. Wieś, gdy jej zostawić swobodę działania na swym terenie i swobodę decyzji, z reguły używa jej z myślą o dobru powszechnym, czego dowodem są inicjatywy zakładania kółek rolniczych, kas Stefczyka, spółek mleczarskich itp. Oto przykład mający wyraźną wymowę:

Wcale zdecydowanie też — pisze prof. Pigoń — uporała się wieś ze swymi karczmami. Jak pamięcią sięgnę, było ich w Komborni bodajże siedem i to wcale dobrze prosperujących. Dzisiaj, poza jedną i to zubożałą, nie ma ich zupełnie. Korzystając z ustawy Sejmu galicyjskiego (za rządów Bobrzyńskiego), uzależniającej istnienie karczmy od woli gminy, załatwiono się z nimi za jednym zamachem. Uchwałą rady gminnej odebrano ich właścicielom koncesje szynkarskie. Karczmarze wynieśli się do miast...

Zagadnienie książki i czytelnictwa to osobny rozdział z dziejów kultury duchowej wsi. Wracający z Ameryki odczuwali już w pewnym stopniu potrzebę słowa drukowanego. Autor, jako młody chłopiec, zachodził często do takiego reemigranta, który przywiózł był ze świata rocznik czasopisma rozrywkowego i parę powieści. Właściciel przechowywał je starannie i pożyczał tylko tym, którzy zobowiązali się zwrócić w nieuszkodzonym stanie. Miał poczucie wartości książki — dodaje prof. Pigoń.

O swej rodzinie, jak przystało na pamiętnikarskie wspomnienia, opowiada autor dość dużo. Nie bez przyczyny. Jak typowa bowiem dla dużej części Polski jest wieś Kombornia, tak w tej wsi typowa wydaje się być rodzina Pigoniów, a w jej opisie znajdujemy niemało szczegółów ciekawych. Przytoczmy jeden, przyświadczający wspomnia-

nemu już poszanowaniu książki. Upodobanie w niej odziedziczyła matka pisarza po swym ojcu, od którego dostała egzemplarz *O naśladowaniu Chrystusa*, wydanie z roku 1623, tłoczone frakturą. Dobór książek zmieniał się z latami, wszakże pod strzechą małorolnego przecież chłopa można było znaleźć i pisma ludowe, i powiastki, i broszury oświatowe.

Matce przede wszystkim — wspomina prof. Pigoń — zawdzięczamy nasz głód kultury. Za jej przyczynieniem się upodobanie do książek ugruntowało się głęboko w naszej rodzinie. Rozłożyło się ono różnie, według zainteresowań: jednych pociągnęła więcej beletrystyka, innych lektura kształcąca, głównie rolnicza. Tak czy owak, nas już nie zachęcać należało do książki, ale odciągać od niej, gdy zabierała czas z ujmą dla zatrudnień domowych. Zaznaczyć tutaj można nawiasowo, że okazy namiętnych czytelników nie należą już dziś na wsi, jakby kto może mniemał, do rzadkości.

Brat autora pasał krowy z książką w ręku, gazety zbierał i oprawiał rocznikami; siostra — z upodobaniem rozczytywała się w Orkanie.

W siódmym roku życia powędrował Stanisław Pigoń (ur. w r. 1885) do szkółki wiejskiej. A były to jeszcze czasy — choć historycznie nie tak znów odległe — gdy niektórzy, jak ów nauczyciel z Komborni, używali gęsiego pióra, a atrament suszyli białym piaskiem, gardząc bibułą.

W tym to jakoś czasie, po trzecim czy czwartym roku nauki, otrzymuje mały Pigoń od nauczyciela w nagrodę za pilność pierwszą zapewne nie szkolną książkę. Jaką? Wróżebny to znak: przyszły mickiewiczolog doskonały, chluba humanistyki polskiej, trzymał oto w swych rękach *Pana Tadeusza*. Czyta, oderwać się nie może od książki, a po latach wyzna: „Tak to zawiązała się ta miłość, z której czarownego kręgu nie miałem już nigdy wyjść". I chociaż wówczas nie zdawał sobie oczywiście sprawy z wagi tego spotkania — było ono jednak decydujące pod nie byle jakim względem: obudziło w nim Polaka.

Z czasów pobytu w gimnazjum (poszedł tam po trosze z przypadku) zachował również wiele cennych spostrzeżeń, przede wszystkim zaś opis małego miasteczka (Jasło), związanego gospodarczo ze wsią. Zainteresowania twórczością literacką rosną; *Pana Tadeusza* nauczył się młody „gimnazista" na pamięć. A obok Mickiewicza — Homer, Prus, Żeromski, Reymont, Sieroszewski. I Wyspiański. Objawiła mu się ta twórczość przez *Wesele*, odegrane przez uczniów.

Pewien uczony w jednym ze wspomnianych „życiorysów naukowych" dowodzi, że zamiłowania naukowe rodzą się pod wpływem silnego wzruszenia. „Może to niejednemu wydać się dziwnem — mówi — dla mnie jednak nie ulega żadnej wątpliwości, że nowe naukowe zamiłowanie, mające się z czasem bujnie rozwinąć, zostało zaszczepione na mej umysłowości przez poezje Wyspiańskiego."

Podobnie w wypadku młodego Pigonia. Przedstawienie *Wesela* stało się dlań wstrząsającą rewelacją. „Było to — wyznaje — jakby mi kto otwarł nowy świat." W następstwie *Wesele* obudziło w nim „nieprzepartą ciekawość do innych dzieł tego poety i do twórczości, jaka się podówczas wokół niego bujnie rozwijała". *

I do studiów naukowych, w których przewodnikiem była mu książka Brücknera: *Kazania średniowieczne, Apokryfy, Psałterze, Ezopy polskie, Rej* i *Dzieje literatury polskiej* („zostałem brücknerzystą zabitym" — wyznaje), a w kółkach organizacyjnych *Rzecz o obronie czynnej* Jeża i *Idea polska* Szczepanowskiego.

Nie streszczam książki, więc pominę późniejsze losy autora, jego życie studenckie, organizację studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim, pracę społeczną, ciekawe charakterystyki głoś-

* Rola „emocji naukowej" jest już powszechnie uznawana jako czynnik kształtujący wolę i wyobraźnię. „Siłę tę — mówi Z. L. Zaleski w rozprawie o *Roli wyobraźni w twórczości naukowej* — która orientuje i nastawia całą umysłowość i całą bodaj istotę moralną uczonego w kierunku badań naukowych, nazwałbym emocją poznawczą." Oto przykłady zaczerpnięte z życiorysów naukowych: „Widok wspaniałego a stosunkowo taniego atlasu tak mnie oszołomił, że nie zapanowałem nad sobą" (F. B.[ujak]). „W 28 roku życia zdarzyło mi się, że poruszony do głębi książką socjologiczną, pełną niezwykłych, olbrzymich pomysłów, po skończeniu podniosłem ją do ust i szczerze, gorąco pocałowałem." (X. Y.)

nych osobistości ówczesnego życia naukowego, takich jak Tarnowski, Lutosławski i ze szczególną serdecznością wspominany Ignacy Chrzanowski, znakomity pedagog i wielki przyjaciel młodzieży. Z tego okresu życia autora nie podobna jednak pominąć jego prymicji krytyczno-literackich: rozprawy *Słowacki w epoce przełomu* (1903 r.), szkiców o sprawach kultury ludowej, o Modrzewskim, Brodzińskim, Lelewelu, Mickiewiczu, Wyspiańskim, Strugu, Orkanie, Witkiewiczu, Żeromskim.

Najpiękniejsze w książce są spisywane wtenczas na gorąco kartki z dziennika z lat 1909 — 1911. Czytamy je dziś ze wzruszeniem, jako dokument gorącego umiłowania kraju, wsi rodzinnej i nauki, jako żarliwe wyznanie wiary w powołanie człowieka, jako wyraz serdecznych niepokojów.

Z opuszczeniem uniwersytetu urywają się wspomnienia pisarza. Ukazał w nich Pigoń ścieżkę, po jakiej się wspinał, tak żywo przypominającą nam szlak drogi Andrzeja Radka z *Syzyfowych prac*. Jak trudna to była droga, można się domyślić. Jakież bowiem szanse miał ubogi chłopiec wiejski, choćby był obdarzony największymi uzdolnieniami?

W badaniach nad zagadnieniami twórczości naukowej S. Błachowski referuje poglądy Cattela, który twierdził, że dziecko urodzone w stanach Massachusetts lub Connecticut ma pięćdziesiąt razy więcej szans zostania uczonym niż dziecko urodzone na południowowschodnim wybrzeżu Georgii lub Luizjany. Podobnie Odin: „90% znakomitych pisarzy urodziło się w większych miastach i we wczesnej młodości przybyło do wielkich ośrodków intelektualnych; 90% należało do rodzin bogatych albo zamożnych; 98% doznało dobrego wychowania". Jak piękne i mocne charaktery wyrastały na wsi polskiej, jeżeli dała ona nauce polskiej Bujaków i Pigoniów.

Więc i pod tym względem, socjologicznym, książka budzi żywe zainteresowanie. Uczymy się z niej tej prostej prawdy, iż człowiek jest w dużej mierze kowalem swego losu, że siłą woli może obalać największe i bardzo uciążliwe przeszkody.

Późniejsza działalność Stanisława Pigonia jest już dobrze społeczeństwu znana. W historii literatury ogarnął dziedziny szerokie, prostując stare ścieżki, wytyczając nowe. Nie ma bodaj ważniejszego zjawiska literackiego, nie utrwalonego jego twórczym wkładem. Fredro, Norwid, Kochanowski, Malczewski, Słowacki, Goszczyński, Wyspiański, pomnikowe wydanie listów Mickiewicza. Długa to litania. Ale, jak napisał kiedyś we wstępie do tomu *Studiów literackich*, prace jego zazwyczaj „jak koło słońca, krążą bliżej lub dalej wokół dzieła i postaci Adama Mickiewicza". I już w młodości pod jego znakiem wytyczał sobie „miarę powinności przyszłej służby"; ten to poeta był bowiem „nauczycielem dyscypliny duchowej, ukazującym gwiazdy przewodnie człowieka i narodu".

Książeczka ofiarowana małemu chłopcu z Komborni spełniła rzetelnie swoje zadanie i pełni je nadal. Pod jej urokiem rozpoczął Stanisław Pigoń owocną działalność twórczą, w miłości do Mickiewicza wychował już dwa pokolenia, wykształcił zastęp badaczy epoki romantyzmu. I można o nim powiedzieć to, co on sam powiedział niegdyś o Stanisławie Witkiewiczu: „Żeby ogarnąć całość jego dorobku dla kultury polskiej, trzeba by mieć tak rzetelną uprawę umysłu, tak szeroką skalę wrażliwości, jaką się dziś w Polsce poza nim rzadki poszczyci".

Teofil Syga

NIKIFOR, CZYLI TAJEMNICE MALARSTWA

Andrzej Banach: *Nikifor Mistrz z Krynicy*. Kraków 1957, Wydawnictwo Literackie; str. 123.

> Sztuka malowania to przede wszystkim sztuka wyrażania niewidzialnego przez widzialne: drogi jej, małe czy wielkie, pełne są problemów, które jako prawdy możemy badać dla siebie, niemniej jednak lepiej jest pozostawić je w niejasności jako tajemnice.
>
> *(Eugène Fromentin)*

Jesteśmy świadkami pogłębiającego się wciąż rozdźwięku pomiędzy sztuką a smakiem artystycznym epoki. Z jednej strony sztuka dążąca do osiągnięcia maksymalnie wyrafinowanego wyrazu, ocierająca się stale o granicę, poza którą przestaje być sztuką; z drugiej odbiorca sięgający ze wzrastającym upodobaniem po dzieła powstałe w kręgu kultur prymitywnych, nie wyłączając odpustowo-jarmarcznego oleodruku.

Być może, w dniu, w którym człowiek dzięki potędze swego umysłu rozpocznie podróże międzygwiezdne, ponad Wenus z Milo stanie „Wenus" z Willendorf, a koncerty symfoniczne zastąpi się dźwiękami tam-tamu.

Dotychczasowe próby wytłumaczenia tej pogoni kulturalnego, współczesnego człowieka za prymitywem, powoływały się przeważnie na zmęczenie konfliktami epoki, znudzenie atmosferą przerafinowanej kultury naszych czasów itp. Ale czy powszechnym spleenem epoki można wyjaśnić wszystkie zjawiska?

W każdym razie dzięki tej modzie na prymityw książeczkę *Nikifor Mistrz z Krynicy*, wydaną przez Wydawnictwo Literackie w nakładzie 3 tys. egz. (Na miłość boską, panowie! Przecież takie nakłady to namawianie do spekulacji i czarnego handlu książką!), nabyłem systemem „spod lady".

Przyznam, że brałem książkę do rąk z pewną obawą. Bałem się znaleźć w niej jeszcze jedną naukową monografię, w której człowiek i dzieło podzielone są na precyzyjnie odmierzone części, poddane naukowej selekcji, ułożone w oddzielnych przegródkach, opatrzone etykietkami, wyważone, ponumerowane i wycenione. Obawiałem się tej chłodnej, beznamiętnej operacji na żywym ciele artysty i materii jego sztuki, które jakże często zamiast przybliżać, oddalają odbiorcę od artysty.

Nie wiem, czy wyłącznie autorowi mam zawdzięczać przyjemne zaskoczenie; czy też oryginalna sztuka Nikifora, którą można tylko pokochać lub znienawidzić, ale niesposób patrzeć na nią obojętnie, ustrzegły autora od niebezpieczeństwa zmumifikowania krynickiego Mistrza.

Książeczka Banacha powstała w atmosferze miłości i szacunku dla sztuki Nikifora. Sympatyczne ciepło bije z każdej jej strony. Autor nie stara się na szczęście przekonać nas, że Nikifor jest genialnym artystą, chce, żebyśmy wnioski wyciągnęli sami. Daje nam materiał faktów, zwraca uwagę na pewne, jego zdaniem, najciekawsze problemy sztuki Nikifora, pozostawia wiele niedopowiedzeń i kwestii otwartych, prowokuje czytelnika do przemyśleń i dyskusji. I to jest cenne!

Przy omawianiu twórczości prymitywów bardzo łatwo jest popaść w błąd analizowania ich dzieł i psychiki twórczej w kategoriach sztuki „oficjalnej", do których zostaliśmy przez tradycję i naukę przyzwyczajeni; w przesadę przykładania jednej miary do twórców pochodzących z różnych „epok" rozwoju psychicznego, intelektualnego, kulturalnego.

Jakkolwiek autor *Nikifora* ustrzegł się jaskrawej przesady, to jednak niekiedy przypisuje on artyście bardzo wysoki, obawiam się, że zbyt wysoki, stopień świadomości artystycznej. Szczególnie wówczas, gdy stara się wytłumaczyć jego, jakoby świadomą, antyklasyczną postawę wobec otoczenia.

Moje kontakty z osobą i sztuką Nikifora były wprawdzie bardzo sporadyczne i nie pozwalają na jakieś uogólnienia własnych spostrzeżeń, wydaje mi się jednak, po obejrzeniu większego zestawu prac Nikifora, że ten antyklasycyzm nie jest ani czymś świadomym, ani czymś oryginalnym. Jest on chyba jednak najważniejszym czynnikiem wiążącym malarstwo Nikifora ze sztuką ludową. W tysiącach przykładów, i to nie tylko polskiej sztuki ludowej, odnajdziemy wyraźne cechy „barokowo-

ści" i nastawienie antyklasyczne. Ulubiony przez Nikifora barok, i bliski mu styl cerkiewek beskidzkich, swoją ozdobnością i dynamicznością były zgodne z ludowym odczuciem sztuki. Podobnie cechą ludowości Nikifora jest odrzucenie aktu jako tematu w sztuce, co zresztą autor słusznie zauważa.

Również sprawa napisów na obrazkach nie wydaje się wymagać jakichś głębszych uzasadnień. Nikifor jest analfabetą. Pod każdą ilustracją w gazecie czy książce, pod obrazami na wystawie widzi jakiś napis. Nie umie go przeczytać, nie wie, co on oznacza, ale jest przyzwyczajony do jego istnienia. Napis jest dla niego koniecznym elementem każdego obrazka, mniejsza o jego treść. Podobne zjawisko można zauważyć na wielu drzeworytach ludowych XIX w., gdzie artysta w miejsce napisu kreślił często jakieś niezrozumiałe zupełnie znaki. Powstawał nie napis, ale raczej symbol napisu. Był on jednak konieczny, ponieważ wymagał tego zwyczaj. Podobnie postępuje Nikifor, dając często zupełnie różnym kompozycjom takie same napisy, łącząc słowa bez sensu i związku treściowego.

Interesującym zagadnieniem byłoby, przy omawianiu ludowości Nikifora, zbadanie reakcji środowiska wiejskiego na dzieła artysty.

Poważniejsze wątpliwości budzi przypisywanie przez autora sztuce prymitywnej, jako jednej z istotniejszych cech, nie liczącej się z otoczeniem szczerości wypowiedzi artystycznej (str. 29—31). Czy rzeczywiście jest to cecha odróżniająca sztukę prymitywną od sztuki oficjalnej?

Czy szczerość i prawdziwość nie były cechami każdego artysty, którego sztuka ostała się zapomnieniu?

Autor podkreśla dalej, że Nikifor nie uznaje tak zwanego „piękna" jako celu czy też sensu sztuki.

To zdaje się Mozart powiedział: „Muzyka nie musi być piękna, musi być tylko prawdziwa".

Trudno ocenić czasem stopień prawdziwości i szczerości w dziełach poszczególnych artystów. Są to cechy uwarunkowane nie tylko psychiką, przygotowaniem fachowym, kulturą wewnętrzną i innymi właściwościami osobistymi artysty, ale również całym splotem okoliczności dyktujących styl artystyczny epoki.

Dlatego jestem zdania, że krzywdząca i niesłuszna jest ocena twórczości Halsa, jako mającego „niewiele wspólnego z malarstwem dobrym, a jeszcze mniej ze sztuką", i Rafaela, określonego przy porównaniu z Ucellem jako „dostawca dewocjonalnej galanterii" (str. 29).

Osobiście odpowiada mi również bardziej malarstwo Broederlama i Giotta aniżeli nawet Cristusa i Ucella, sądzę jednak, że byli oni tak samo szczerzy i prawdziwi, jak w swoim czasie i otoczeniu Hals i Rafael. Prawdziwa i szczera jest zarówno sztuka murzyńskiego rzeźbiarza z Kamerunu, jak Nikifora, Rafaela, jak i Picassa. Nie przykładajmy tylko do nich wszystkich jednej miary, nie porównujmy wartości nieporównywalnych.

A jeśli już koniecznie chcemy porównać malarstwo Nikifora ze sztuką oficjalną, to przede wszystkim z ekspresjonizmem niemieckim i twórczością E. Noldego. Powiększenia religijnych obrazków Nikifora zamieszczone w 3 numerze *„Sztuki Ludowej"* z 1955 r. wykazują ciekawe zbieżności z religijnymi kompozycjami Noldego z okresu po roku 1909.

Przede wszystkim uderza spontaniczność w podejściu do tematu. „Moja sztuka nie jest żadną pracą umysłową — ona po prostu powstaje" — odpowiedział Nolde zapytany o tajemnice swego procesu twórczego. Tak samo mógłby może odpowiedzieć Nikifor.

Mnożenie podobnych zbieżności jest niewątpliwie ciekawe i efektowne, nie sądzę jednak, aby nas zbliżało do sztuki Nikifora.

I w końcu jeden ogólny żal!

Nikogo, kto zna bliżej twórczość Nikifora, nie zadowoli zestaw ilustracji w książce Banacha. Chociaż tekst, na przykład, podkreśla wysokie walory kompozycji architektur fantastycznych, znajdujemy właściwie tylko jedną reprodukcję tego typu (str. 86), brak również reprodukcji z wczesnej serii wnętrz kościelnych, nie są reprezentowane „tragiczne" krajobrazy z okresu „Arkad", nie ma interesujących widoków morza, powstałych już po wojnie.

Materiał ilustracyjny wydaje się być dobrany pod kątem widzenia tematyki fotograficzno - realistycznej: „portrety" konkretnych willi, konkretne wnętrza, realistyczne obrazki miasteczek itp. Wiele z nich z pożytkiem dla książki można było zastąpić ciekawszymi pracami.

Na pewno jednak czytelnicy, którzy przeczytają *Nikifora*, sięgną do ilustracji artykułu Banacha w *„Polskiej Sztuce Ludowej"* i przystaną kiedyś w Krynicy na dłuższą chwilę przed skromną gablotką koło Starego Domu Zdrojowego.

A książkę warto przeczytać. I warto potem pomyśleć o nieodgadnionych tajemnicach malarstwa, o tym, co zmusza kalekiego analfabetę z Krynicy do bezustannego od dziesiątków lat ukazywania w tysiącach obrazków zagadkowej wizji swego dziwnego świata. Jeżeli znajdziemy odpowiedź na to pytanie, odkryjemy tajemnicę sensu wszelkiej sztuki.

Ale czy warto robić to odkrycie?

Przemysław Trzeciak

WSPOMNIENIA OSTATNIEGO SARMATY

Jan Skotnicki: *Przy sztalugach i przy biurku.* Wspomnienia. Ilustracje autora. Warszawa 1957. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 384.

Zastrzegam się z góry, że pod to miano nie podciągam bynajmniej zespołu ujemnych cech staroszlachetczyzny, jakie ongi Zabłocki uogólnił w tytule swej satyrycznej komedii *Sarmatyzm*. Pozwalam sobie nazwać Jana Skotnickiego Sarmatą ze względu na całkowicie zrozumiały anachronizm pewnych jego poglądów i postawy życiowej, której naczelnym imperatywem i regulatorem było umiłowanie swego kraju, wolności osobistej i prawa do niezależnych przekonań.

„Przy sztalugach i przy biurku" — tak sumarycznie podzielił swoje życie Jan Skotnicki, malarz i wysoki urzędnik państwowy, przez dłuższy czas kierujący sprawami naszej polityki kulturalnej. Ale i na jednym, i na drugim stanowisku pozostał wierny swoim tradycjom staropolskim. Dzieciństwo jego upłynęło w atmosferze swoiście pojętego demokratyzmu, jaki uprawiali w stosunku do wsi pogrobowcy ideałów staszicowskich, kościuszkowskich i powstaniowych. Ojciec Skotnickiego wierzył w lud i jego posłannictwo, przyjaźnił się z chłopami okolicznych wsi, którzy przychodzili do niego na niedzielne pogawędki o sprawach polskich, wspomagał tajne nauczanie i czytelnictwo, a syna swego zawiózł umyślnie na egzamin do szkółki wiejskiej, aby zasiadł na wspólnej ławie z dziećmi chłopskimi. Co prawda ta „ława" wyglądała dość symbolicznie, bo oto wkrótce odnajdujemy małego Janka w prywatnym gimnazjum pewnego wychwalanego pedagoga, którego nazwisko autor dyskretnie przemilcza wobec stosowanych przez niego skandalicznych wprost metod wychowawczych, z karą cielesną włącznie.

I tu zaczyna się pełne przygód życie czupurnego wyrostka, który w licznych opałach posługuje się nieraz fortelami jakby wzorowanymi na kartach *Trylogii*. Chłopak, tropiony ustawicznie przez policję i ochranę za kierownictwo kółek samokształceniowych i za potajemne wycieczki do Galicji przez „zieloną granicę", zdobywa się na krok szalony: postanowił „osobiście wleźć w paszczę samemu lwu". Udał się do szefa żandarmerii, generała Brocka, z prośbą, aby albo kazał go aresztować jako osobnika szkodliwego, albo umożliwił mu zdanie matury, gdyż on nie może dalej żyć w takiej niepewności. Stara metoda zwracania się zawsze do „głównego ołtarza" i tym razem nie zawiodła. Generał, ujęty lojalną odwagą chłopca, zezwala mu na ukończenie gimnazjum w jakimś zapadłym kącie tzw. „zachodniego kraju".

Nowa przygoda. Skotnicki w pociągu poznaje czarującą, młodziutką blondynkę z Polesia, jak się okazało, siostrę jego przyjaciela i kolegi i... zamiast jechać do Nowozybkowa w Czernihowskiej guberni, kupuje sobie bilet do Pińska i tam szczęśliwie zdaje egzamin. Nie obeszło się i tu bez przeszkód, które jednak bierze z impetem rasowego kawalerzysty. Przy wyliczaniu dziesięciorga przykazań w języku starocerkiewnym, obowiązującym przy nauce religii,

przekłada „nie cudzołóż" na rosyjskie: *„nie leż w czużuju krowat'"*, a jako odpowiednik rosyjski polskiego przysłowia: „mądry Polak po szkodzie", wypala bez namysłu: *„russkij czełowiek zadnim umom kriepok"*, czym wywołał homerycki śmiech zespołu egzaminatorów.

Ta przytomność umysłu i na wskroś staropolskie poczucie humoru nie opuszczają Skotnickiego pośród różnorodnych perypetii jego życia, towarzyszą nawet patetycznym zmaganiom w świeżo narodzonej Polsce Niepodległej. Jest rok 1920. Skotnicki, już wówczas członek Rady Stanu, zaciąga się do wojska jako ochotnik, kanonier I pułku artylerii polowej. I on, i jego koledzy nie mogą zrozumieć, dlaczego nie wysyłają ich na front. Pytają porucznika. Odpowiada krótko: „Armat nie mamy". Ta odpowiedź nie zadowoliła czupurnego kanoniera. Dzięki swoim stosunkom towarzyskim z generałem Rozwadowskim, szefem sztabu armii, zwrócił się doń osobiście. Spotkanie odbyło się na gruncie neutralnym. Rozwadowski zapytał: „Panie Janie, czym mogę panu służyć?" „Armatą" — najspokojniej w świecie odparł Skotnicki. „Jak to armatą? Kiedy my armat istotnie nie mamy." „Przepraszam, panie generale, są i do tego nowiusieńkie. Stoją na naszym koszarowym podwórku cztery działa chińskie czy japońskie. Napisy mają podobne jak na paczkach herbaty."

Po niespodzianej wizytacji generała w koszarach incognito Skotnickiego pękło. Spodziewał się za swój wyczyn paki, a przynajmniej szykan ze strony oficerów. Tymczasem niektórzy z nich zaczęli zwracać się do niego o protekcję w sprawach niezupełnie czystych. A generał znalazł jeszcze czterdzieści podobnych dział, tylko już w Krakowie. Okazało się, że wszystkiemu winien był ciasny biurokratyzm i dodajmy... chroniczny polski bałagan. Ale czy cała ta opowieść nie wygląda na fragment *Pamiętników* Imci Pana Chryzostoma Paska? Ta pomysłowość i ten tupet, i to zastosowanie w praktyce przysłowia: „Szlachcic na zagrodzie równy wojewodzie", tylko przeniesionego w sferę stosunków wojskowych, czyż to nie trąci myszką, nie pachnie raczej XVII niż XX stuleciem?

Anegdotek tego typu rozsianych jest mnóstwo we wszystkich partiach książki. Posiadają one trzy zalety. Przede wszystkim nie mają bród, debiutują po największej części na kartach *Wspomnień*. Po wtóre są świetnie opowiedziane, z wprawą urodzonego gawędziarza. Po trzecie — są dziedzicznie obciążone umiarem i dobrym smakiem autora. A wiemy, jak łatwo tu było przekroczyć granice tak zwanej po staroświecku „przyzwoitości", zwłaszcza gdy chodziło o marszałka Piłsudskiego i jego otoczenie.

Mimo woli nasuwa się tu porównanie z pamiętnikiem pewnego wytwornego eseisty, twórcy czarujących książek o dziejach włoskiego renesansu i baroku, który przy opracowywaniu własnych wspomnień i przeżyć popadł w niepotrzebną trywialność. Okazuje się, że łatwiej z dystansu wieków pisać pięknie o skandalach na dworze Borgiów i d'Estów niż z pewną dozą estetycznej dyskrecji o brudnych przygodach alkowianych w „wyższych sferach" habsburskiego Wiednia...

Ale anegdoty i opowiastki to przecież tylko ornamenty fasady. A jak wygląda całość architektoniczna gmachu pamiętnikarskiego? Struktura jego jest bardzo prosta i przejrzysta — rozbita na dwa skrzydła: „przy sztalugach i przy biurku", zrastające się w jednym punkcie, a jest nim moment odzyskania niepodległości.

W pierwszej z tych części Skotnicki opowiada o swoim obrazie, zatytułowanym *Stara baśń*. Przedstawiał on fantastyczny rynek krakowski, zatłoczony postaciami z legendy: święci w aureolach, biskupi w infułach, rycerze w zbrojach. Wspomnienia jego są jak ten rynek: pełne postaci, które już dziś należą albo do historii, albo do legendy, tylko że niewiele z nich autor uwieńczył aureolą...

Co sprawiło, że Skotnicki został malarzem? Czy wrodzone skłonności i upodobania, czy też silniejszy ponad wszystko talent? Ani jedno, ani drugie. Decyzję powziął nagle po zdaniu matury w 1897 roku. Tak pisze o niej: „Zdawało mi się wtedy, że sztuka da mi swobodę obcowania nie tylko z polami i łąkami, końmi i psiarnią rodzinnego gniazda, ale z całą Polską, jak długa i szeroka, da mi swobodę i wolność".

A zatem nowy odruch fantazji sarmackiej? Swoboda i wolność! Oto co się marzy świeżo upieczonemu maturzyście. Więc przechodzi kolejne etapy kształcenia się w rzemiośle artystycz-

nym: rok w Szkole Rysunkowej w Warszawie, przez którą, pomimo jej skromnej nazwy, przeszli prawie wszyscy wybitni malarze-królewiacy, potem Akademia Sztuk Pięknych w Petersburgu, gdzie od słynnego Riepina usłyszał taką naganę: „Na litość boską, pan maluje zupełnie po swojemu!" Wreszcie Akademia w Krakowie.

Atmosfera tych uczelni, dla nas już dziś niemal egzotyczna, oddana jest z nie pozbawioną nieraz złośliwości, właściwą Skotnickiemu pewnością ręki i celnością charakterologiczną. Uderzający jest subiektywizm autora. Podobnie rzecz się ma z postaciami wybitnych profesorów Akademii i popularnych przedstawicieli Młodej Polski na terenie Krakowa. Zrozumiały zupełnie jest jego kult dla Włodzimierza Tetmajera jako człowieka, malarza, nawet poety, gdyż był on dla niego wcieleniem tradycyjnych ideałów dzieciństwa i pacholęctwa. Ale skąd ta głęboka niechęć do Stanisławskiego, to dyskwalifikowanie go jako pejzażysty? Cóż z tego, że malował malutkie obrazki, a nie wielkie kompozycje, skoro te jego pejzażyki były prawdziwymi poematami polskiego krajobrazu. Skotnicki uparcie twierdzi, że robił to dlatego, gdyż nic innego nie umiał, i tylko wielka kultura kazała mu się tak ograniczać. Być może. Lecz artystę, podobnie jak pisarza, sądzić należy za to, co stworzył, a nie za to, czego nie stworzył.

Zresztą sąd Skotnickiego o całej Akademii krakowskiej wypadł wprost druzgocąco: „Myślę, że pobyt w tym okresie w krakowskiej Akademii mógłbym uważać za czas stracony, gdyby nie atmosfera całego miasta". Pławi się też w tej atmosferze po szyję, a czasem zanurza się w niej z głową. Ale nawet podczas tych głębinowych nurkowań nie traci przytomności. Umie patrzeć, a, co ważniejsze, umie z tego, co widział, wybrać rzeczy istotne i ciekawe do swoich *Wspomnień*.

Ustrzegł się szczęśliwie powtarzania faktów i anegdot dobrze znanych skądinąd, choćby z książki Boya. Za to z licznej rzeszy cyganerii wyłowił kilka postaci, zasługujących, jego zdaniem, na ocalenie od zapomnienia. Są to: Stanisław Żukowski, Kacper Żelechowski i, chodzący z ich paczką „na przyprzążkę", niejaki Szyszko. Były to cygany na schwał.

W tych krakowskich, pełnych temperamentu epizodach wykazał Skotnicki dar pierwszorzędnego portrecisty. Kilkoma rysami stwarzał fizyczną i duchową sylwetkę człowieka żywego, którego czas nie zdołał zmumifikować.

Ale oto następuje moment w życiu każdego niemal artysty kulminacyjny i przełomowy, ale nie w życiu naszego Sarmaty. Jako motto umieścił przed tym rozdziałem znany kpiarski wierszyk: „I w Paryżu nie zrobią z owsa ryżu". Czy to miała być autodrwina, czy po prostu stwierdzenie, że polski wróbel nie dał się wziąć na plewy, a polski owies nie dał się przerobić na międzynarodowy ryż? Jest faktem niezaprzeczalnym, że Skotnicki nie dał się olśnić blaskom „miasta-światła", nie uległ fascynacji Paryża, jak to się stało z wielu naszymi artystami, którzy woleli przez długie lata wieść żywot nędzarzy na poddaszach Montparnasse'u, czekając na światową sławę, niż względnie dostatnio wegetować w kraju.

Swój stosunek do sztuki francuskiej Skotnicki zreasumował w dowcipny, choć niezupełnie trafny sposób: „Różnica zasadnicza między Francuzami a nami: oni mają wspaniałe obrazy, my zaś tylko wspaniałe talenty — bez obrazów". Zręczny paradoks.

Były to lata 1904—1905. W Paryżu królował jeszcze impresjonizm. W Luksemburgu nie było jeszcze Cézanne'a, Gauguina czy Van Gogha, ale już w wielkich Domach Sztuki Amerykanie płacili za ich dzieła bajońskie sumy. Spostrzegawczości Skotnickiego nie uszła pewna narodowa cecha Francuzów: ich konserwatyzm, zaznaczający się zwłaszcza w urbanistyce. Kiedy w 1925 roku przyjechał powtórnie do Paryża, nie mógł otrząsnąć się ze zdumienia, że tu wszystko jest tak samo, jak przed dwudziestu laty, na ulicach i w galeriach.

Tak, to prawda, ale jednak, pomimo swego przywiązania do staroświeczczyzny, Paryż nie przestał być źródłem bodźców intelektualnych i artystycznych dla całego świata. Ożywczego tchnienia tego źródła Skotnicki na sobie nie doświadczył. Osiem stron druku na roczny pobyt w Paryżu to trochę za mało. Tym bardziej że połowę tekstu zajmuje zresztą bardzo ciekawe opowiadanie o kłopotach, związanych z formalnościami zawieranego wówczas przez artystę małżeństwa. Udało mu się przy tej sposobności zdemaskować

jedną z najbardziej zatwardziałych biurokracji świata, jaką jest biurokracja francuska. Po Paryżu znów Kraków, już z własną pracownią, i nowa świetna galeria nie tylko malarzy, ale i literatów. Od 1908 — Zakopane. I znowu objaw ciekawy: ten syn równin czuje się źle wśród szczytów, wywierają one na niego wrażenie przygnębiające. Jego wyobraźnia twórcza reaguje na nie negatywnie. Przerzuca się na grafikę i kilimkarstwo, modną wówczas „sztukę stosowaną".

Ożywczo pod względem malarskim działa na niego Huculszczyzna, może dlatego, że nie tak przereklamowana, jak Zakopane. Pamiętajmy, że nasz Sarmata woli chodzić samopas, malować po swojemu i nie należeć do żadnej grupy czy kliki artystycznej. Temu indywidualizmowi pozostanie wierny i „przy biurku".

Wybucha wojna. To samo pragnienie wolności, które kazało mu obrać zawód malarza, odrywa go teraz od sztalug dla szabli i strzeleckiego munduru. Decyzję swoją uzasadnia w ten sposób: „W okresie kiedy rozstrzygały się sprawy Polski... uważałem, że malowanie moich obrazów jest czymś śmiesznie drobnym, małym, zadowalającym jedynie moje osobiste upodobania. Udział w tworzeniu niepodległej Polski stał się dla mnie nakazem chwili". Więc znów to odwieczne, sarmackie pojęcie służby dla narodu! Z tego okresu mamy ciekawy zarys rywalizacji między Piłsudskim a Zagórskim, która w kilka lat później skończyła się tragicznie dla Zagórskiego, i jeszcze jeden szczegół z dziejów uwolnienia aresztowanego wówczas w Poroninie Lenina.

Jak Skotnicki znalazł się „przy biurku", jak z malarza i legionisty skoczył w skórę ministerialną, to w jego wspomnieniach nie jest dostatecznie wyjaśnione. Tę kwestię zbywa lakonicznie: „Zostałem powołany na członka Rady (Regencyjnej) i wybrany do Prezydium". I tu zaczyna się drugi, jakże bogaty w doświadczenia okres jego życia.

We *Wspomnieniach* odkrywa przed nami kulisy wielu spraw, ongi troskliwie zamaskowanych i zagadkowych, nie omijając i tych, które po dziś dzień pozostały tajemnicami. W ocenie ludzi i faktów stara się zachować bezstronność, ale jest to zawsze bezstronność typowego szlacheckiego liberała, stanowisko, podzielane wówczas przez duży odłam inteligencji. Szczyci się swoją bezpartyjnością: „Nie byłem piłsudczykiem ani dmowszczykiem, ani witosowcem". Istotnie obchodził się bez zaplecza i jako malarz, i jako kierownik Departamentu Sztuki, który wówczas musiał zastępować ministerstwo.

Na jego przekonania i poglądy polityczne można się godzić lub nie godzić, historycy epoki niewątpliwie będą z nim polemizować, ale i znajdą w jego książce niejeden fakt, odmalowany w świeżym oświetleniu, zawsze z pierwszorzędną swadą pisarską. Taki fragment, jak dokładne, niemal protokolarne sprawozdanie z zamordowania prezydenta Narutowicza, charakterystyka Niewiadomskiego i przebieg jego procesu, to pulsująca żywą krwią karta historii.

Inne, już nie tak tragiczne epizody dają nam odczuć ten nieuchwytny klimat, który przywykliśmy nazywać duchem epoki. Choćby to przedstawienie *Księcia Niezłomnego* przez Redutę na rynku w Nowogródku, kiedy to Osterwa na koniu porywał kilkutysięczne tłumy cudownym wierszem Słowackiego.

Albo ta, jak z powieści sensacyjnej wyjęta, historia szkatuły z rzekomymi prochami króla Stanisława Leszczyńskiego.

Czy wreszcie — szczyt humoru sarmackiego — ten minister protestant przez omyłkę odbierający biskupowi kropidło przy powitaniu go w kościele i kropiący na prawo i lewo „zdumionego biskupa, prałatów, księży i licznie zebrane rzesze wiernych. Dopadłem ministra, chwyciłem go za rękaw, ale niestety, za późno. Co pokropił, to pokropił!"

Cennym uzupełnieniem tekstu są oryginalne portrety osób, o których jest mowa w książce, z doskonale uchwyconym podobieństwem. Uwydatnienie charakterystycznych cech modelu posunięte jest w nich niejednokrotnie aż do granic karykatury.

Powrót do sztalug zamyka książkę, ale nie zamyka perspektyw przez nią wykreślonych. Dadzą one niewątpliwie nie tylko temat do głębszych refleksji, ale i staną się punktem wyjścia gorących dyskusji i sprzeciwów. I tu ukazuje się w pełni doniosła rola pamiętników w tworzeniu obrazu ludzi i spraw minionych w świadomości potomnych. *Wspomnienia* Skotnickiego

nie są dziennikiem, nie były spisywane na gorąco, pod bezpośrednim wrażeniem, ale z rozwagą dojrzałego człowieka, który zachował jednak swoją postawę sprzed lat, swoją werwę, a nieraz i zacietrzewienie młodości.

Jaka jest ich wartość historyczna, niech ocenią fachowcy, ale nie ulega wątpliwości, że są pierwszorzędnym dokumentem obyczajowym i psychologicznym. Dodajmy: i dziełem artystycznym.

Stefania Podhorska-Okołów

SŁAWNE CZASY W DOKUMENTACJI

Teatr Warszawski drugiej połowy XIX wieku (I tom *Studiów z dziejów teatru w Polsce*, Państwowy Instytut Sztuki). Wrocław 1957; Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich; str. 405.

Wydany ostatnio pod egidą Państwowego Instytutu Sztuki — pierwszy z zapowiedzianego cyklu — tom *Studiów z dziejów teatru w Polsce* wzbudzi niewątpliwie duże zainteresowanie. Temat w istocie — atrakcyjny. Chodzi tu mianowicie o tzw. „epokę gwiazd", czyli o ów okres kilku dziesiątków lat w końcowym etapie ubiegłego wieku, kiedy to na scenie warszawskiego teatru „Rozmaitości" największe triumfy odnosili tacy luminarze aktorskiego kunsztu, jak Helena Modrzejewska i niezrównana w rolach naiwnych i lirycznych Wiktoryna Bakałowiczowa, a wraz z nimi — na czele długiej listy wybitnych talentów artystycznych — Alojzy Żółkowski (syn), Jan Królikowski, Wincenty Rapacki, Bolesław Leszczyński, następczyni Bakałowiczowej — Romana Popiel, młodziutka rywalka Modrzejewskiej — Maria Derynżanka, czy wreszcie sławne ulubienice dwóch zażarcie zwalczających się stronnictw na najwyższej kondygnacji widowni, „paradyzie": Jadwiga Czaki, uosobienie wdzięku i urody, oraz Maria Wisnowska, najpowabniejszy wzór kokieterii i *sex appeal*'u owych czasów, ta sama Wisnowska, której, przypomnijmy sobie, niemało westchnień poświęcił i Stefan Żeromski w zeszytach swego młodzieńczego *Dziennika*.

W sześciu pracach, które zawiera wspomniany tom *Studiów*, znajdzie czytelnik nieomal wszystko, co wchodzi w zakres tej gwiaździstej epoki, a więc charakterystykę ówczesnych kreacji aktorskich i zagadnień repertuarowych, jak również zarys dziejów tej epoki na tle aktualnych spraw społecznych, gospodarczych, politycznych czy ideologicznych. Trzeba przy tym zapisać na dobro tej publikacji, że opiera się ona na materiałach źródłowych. Było z pewnością trudem nie lada zebrać ten materiał już to z recenzji teatralnych, rozproszonych w rocznikach gazet, już to z poszczególnych publikacji bibliograficznych, z wypowiedzi krytyków czy z opinii miarodajnych komentatorów owych lat — kronikarzy.

W rezultacie tego rodzaju odtworzenie przeszłości na podstawie dokumentacyjnych świadectw przyniosło w swym plonie nie tylko cenny podręcznik informacyjno-sprawozdawczy, ale i prawdziwie interesującą lekturę.

Tak więc z ogólnym stosunkiem krytyki teatralnej do aktora i reżyserii w okresie pozytywizmu zaznajamia czytelnika przejrzysta, na licznych cytatach oparta praca Zygmunta Szweykowskiego. To samo zagadnienie występuje w bliższym oświetleniu przez zestawienie — w pracy Henryki Secomskiej — wypowiedzi jednego z wnikliwszych krytyków owych czasów, Władysława Bogusławskiego, na temat kunsztu i stylu gry najznakomitszych sił aktorskich. Jeśli chodzi o tę dziedzinę zagadnień, wspomnieć również należy o pracy Jacka Lipińskiego, charakteryzującej stanowisko ówczesnej krytyki wobec tak rewelacyjnego zdarzenia, jakim były gościnne występy teatru z Meiningen w Warszawie w 1885 r.

W szkicu historycznym Eugeniusza Szwankowskiego znajdziemy z kolei ważniejsze dane o działalności poszczególnych scen warszawskich na tle prze-

mian gospodarczo-społecznych, w pracy Tadeusza Siverta zaś omówienie problematyki w dramacie mieszczańskim pozytywizmu warszawskiego na przykładach kilku znamienniejszych utworów tego okresu.

Kluczową pozycję wśród wymienionych prac zajmuje wyróżniająca się wśród nich i tematem, i szerszym opanowaniem materiału rozprawa Józefa Szczublewskiego. Jest ona w całości poświęcona warszawskiej publiczności w latach szczytowego jej „rozteatrzenia" (1868—1883), ukazując przy tym i samą Warszawę od strony faktycznej. Dokumentacyjna wymowa prawdy musi tu każdego przejąć do głębi. Bo w porównaniu z uproszczoną legendą, opromienioną po dziś dzień blaskami sławy, całkiem inaczej, zgoła żałośnie, nawet całkiem ponuro przedstawiała się ówczesna rzeczywistość.

Tak np. w 1882 r. — czytamy w pracy J. Szczublewskiego — w czasach największych sukcesów i najżarliwszego kultu gwiazd aktorskich, była Warszawa pod względem szkolnictwa — miastem straszliwie zacofanym. Według przeprowadzonego wtedy spisu ludności liczba mieszkańców stolicy dochodziła wprawdzie do 400.000, lecz — jak ów spis ujawnił — z górą połowę jej mieszkańców, bo 55%, stanowili analfabeci. Niemniej przerażającą właściwością tych czasów była skrajna nędza, bezrobocie i masowe, uliczne żebractwo. Większość miejskiej biedoty gnieździła się na poddaszach i w suterenach, przy czym przeciętnie cztery osoby zajmowały jedną izbę.

Obok tak wymownych przykładów statystycznych zaczerpniętych z dzieła A. Suligowskiego *(Miasto analfabetów)* — cóż za przerost anomalii po drugiej stronie! Pisze wtedy Bolesław Prus w jednej ze swych kronik o pani Ćwierciakiewiczowej, że „bije trzynastą edycję swoich »obiadów« i zarabia na nich 84.000 rubli". Bo też, w przeciwieństwie do skrajnej nędzy, luksusowy tryb życia tzw. „lepszej sfery towarzyskiej" doszedł w tym samym czasie do granic absurdu. I to zresztą nie tylko w dziedzinie kuchni. Z równą gorliwością — jak świadczą o tym niezliczone dowody — uprawiano w tych sferach grę w karty, hodowlę koni, pokątne miłostki, grano na giełdzie lub patronowano oficjalnym mariażom, które zawierała wówczas utytułowana arystokracja bez pieniędzy z siedzącymi na pieniądzach dorobkiewiczami, przemysłowcami, fabrykantami, nie wyłączając posesorów kamienicznych, żyjących z czynszu, przynoszącego im corocznie, lekką ręką, około 20.000 rubli czystego dochodu.

Wśród takich kontrastów społecznych, które na swój sposób piętnowali co śmielsi pisarze i publicyści, jak Antoni Sygietyński, Józef Kenig, Antoni Zaleski, czy dramatopisarze tej epoki, jak Kazimierz Zalewski i Edward Lubowski — kult dla teatru wynikał przede wszystkim z uczuć patriotycznych. Dodać przy tym trzeba, że teatr stanowił za carskich rządów jedyną instytucję publiczną w Warszawie, gdzie rozbrzmiewać mogła rodzima mowa. Stąd mnóstwo cytatów, zamieszczonych w pracy J. Szczublewskiego, z całą wyrazistością potwierdza wyjątkowe stanowisko, jakie w tym kulcie — dzięki wybitnym talentom — zajęły sławne po dziś dzień nazwiska mistrzyń i mistrzów sztuki aktorskiej.

W tych samych cytatach nie brak jednak i poważnych zastrzeżeń wskazujących na niewspółmierność bałwochwalczej admiracji gwiazd teatralnych w stosunku do wielu ważniejszych problemów społecznych. „To tak wygląda, jakby umierający z głodu zamiast szukać chleba, poszedł na bażanty" — czytamy w *„Kurierze Codziennym"* z 1876 r. (nr. 153).

Wyraża to i Prus w nrze 27/1883 *„Tygodnika Ilustrowanego"*, pisząc:

„Scenie dano 4.000 rubli w ciągu jednego wieczoru, a na wycieczki naukowe złożono 200 rubli w ciągu kilku tygodni... Ależ na miłość boską! wszakże tu chodzi o poznanie, o silniejsze związanie się z ziemią, na której stoi ten wasz teatr, a bez której nie ma ani nas, ani nawet teatru! Trzebaż nareszcie przypomnieć sobie, że pod tym, co nazywa się śmietanką towarzystwa, istnieją całe masy, które tworzą właściwe życie narodu. Trzeba nareszcie przekształcić społeczną buchalterię i obok rubryk: »dla inteligencji«, wypisać rubryki: »dla mas«. Mając to przed oczami, może nie będziemy popełniali błędów, które sprawiają, że społeczeństwo nasze podobne jest do człowieka, co nie mając łapci na nogach, przywiązuje niezmierną wagę do piórka na kapeluszu..."

Daremne dla tych nawoływań byłoby szukać radykalnego oddźwięku w ko-

leinach owych czasów. Rodzimy repertuar teatralny obracał się w błędnym kole morałów, typowych dla pozytywistycznej ideologii. Tolerowało ten repertuar wzbogacone mieszczaństwo wraz ze zrujnowaną arystokracją, wolało jednak uczęszczać na sztuki obce, głównie francuskie, jako że dotyczyły one bądź co bądź c u d z y c h wad, przywar, przestępstw czy finansowych afer.

Jak się przy tym okazuje z wielu współczesnych świadectw, do teatru uczęszczała owa elita nie tyle dla znakomitej gry aktorskiej, ile przede wszystkim ze w z g l ę d ó w s n o b i s t y c z n y c h. Matrony i panny na wydaniu mogły tam błyszczeć wystawnością swoich toalet, zaś panowie we frakach popisywać się przy nich konwersacją na temat aktualnych plotek, do czego służyły antrakty podczas przedstawienia, umyślnie w tym celu przeciągane do 30—40 minut.

To właśnie o tej błyszczącej śmietance towarzyskiej pisze Henryk Sienkiewicz w nrze 260/1875 *„Gazety Polskiej"*: „Widzę te fizjonomie, wyrażające wiecznie niewysłowioną radość z tego, że przyszły na świat, dziękując każdym drgnięciem Bogu Ojcu, że je stworzył, Synowi Bożemu, że je odkupił, a nie mające najmniejszej pretensji do Ducha Świętego, że ich nie oświecił. Widzę je przykładające lornetki do oczu, ukazujące zdumionemu światu guzy u rękawów wielkości deserowych talerzyków... Słyszę, jak (podczas sztuki)... pierwsze rzędy krzeseł z iście marsową werwą stukają w podłogę, wołając nieco ochrypłymi głosami: »Brao! brao!«..." itd.

A ileż wyłania się tu rażących dysproporcji, gdy spojrzymy za kulisy tej sławnej epoki gwiazd! Ileż kłód rzucano pod nogi najznakomitszej z artystek, Helenie Modrzejewskiej, z tej choćby przyczyny, że ważyła się wprowadzić do żelaznego repertuaru warszawskiej sceny — Szekspira! Jakże inaczej przedstawia się historia współczesnej oceny tej gwiazdy pierwszej wielkości wobec zaaranżowanego przeciw niej kursu w prasie i na widowni celem utorowania drogi dla pochopnie kreowanej na jej następczynię Marii Dering! Ba, na decyzji wyjazdu Modrzejewskiej z Warszawy zaważył i skandaliczny paszkwil sceniczny podczas wystawienia *Nietoperzy* E. Lubowskiego, polegający na tym, iż występujący w tej sztuce znany aktor, Władysław Szymanowski, grając rolę ośmieszonego zdechlaka, hrabiego Żmijskiego — ucharakteryzował się na męża Modrzejewskiej, Karola Chłapowskiego.

Albo czy można przejść obojętnie wobec faktów tak znamiennych, jak przesadny wówczas kult aktorskich talentów, bez jakiegokolwiek przy tym zrozumienia właściwych zasad i zadań teatru w dziedzinie sztuki? To prawda, oklaskiwano świetnych solistów nieraz przez 15 m i n u t, wywoływano ich nawet k i l k a d z i e s i ą t r a z y podczas przedstawienia. Równocześnie jednak tej samej publiczności nie raziły poważne braki w grze zespołowej. Nie pojmowano i roli reżysera. Aktor grał jak chciał, mając zawsze na myśli — tylko siebie. Wł. Bogusławski teoretyzował w swych krytykach na temat c a ł o ś c i w i n s c e n i z a c j i, na temat kompozycji i ogólnej harmonii w sztukach. Gdy jednak został reżyserem, nie stworzył w istocie niczego, tym bardziej że aktorzy — jak to czytamy m. in. w pracy H. Secomskiej — zastosowali wobec niego jawny bojkot pod batutą samego mistrza Rapackiego, nie chcąc pogodzić się z myślą, by reżyser mógł swoją władzą ograniczyć ich dotychczasowe niepodzielne „panowanie" na scenie.

Albo jak żałośnie przedstawiała się wtedy sprawa autorów czy kompozytorów. Moniuszko — jak informują *„Kłosy"* w n-rze 922/1883 — „brał po 4 złote od arkusza partytury, za którego przepisanie musiał więcej tracić". „Targi z Bałuckim o honorarium za *Dom otwarty* rozbiły się o kilkadziesiąt rubli" (*„Tygodnik Powszechny"* nr 23/1883). Na ogół za pełnospektaklową sztukę, wystawioną w warszawskich teatrach rządowych, płacono wówczas autorowi jednorazowo 150 rubli, jeśli była pisana wierszem — 180 rubli. Tymczasem aktorzy, niezależnie od swojej gaży, za każdy swój występ w roli otrzymywali tzw. „feu" — od 5 do 35 rubli. W sumie przynosiło im to dochody zawrotne w porównaniu z honorarium najgłośniejszych dramatopisarzy.

Niesposób tu wyliczać całego szeregu przykładów, odsłaniających przed czytelnikiem najistotniejszą prawdę gwiaździstej epoki teatralnej. Nawet osławiony „warszawski paradyz", choć posiada bezsprzecznie chlubną kartę w his-

torii tej epoki (tam bowiem — nie w lożach i na parterze — owacyjnie witano prapremierę *Mazepy* i Szekspirowskiego *Hamleta*) — miał jednak swoje ciemniejsze strony. Miejsce to przestało być z biegiem czasu domeną studenterii, a gimnazjalna młodzież, która je z kolei zajęła, objawiała swe zachwyty w sposób znacznie mniej krytyczny, choć nierównie głośniejszy, „doprowadzając do »doskonałości« metody chóralnego skandowania nazwisk aktorek, przerywania akcji scenicznej i gimnastykowania aktorów w pokłonach".

A jednak, mimo wielu swych wartości, niezmiernie interesująca ta lektura nie wyczerpała tematu w tym całokształcie zagadnień, które się w niej wysuwają na plan pierwszy. Chociaż czytelnik spotyka się tu niejednokrotnie z uzasadnieniem doniosłej roli, jaką w Warszawie ubiegłego wieku spełniały „teatry ogródkowe", jednak działalność tych właśnie teatrów, tak ważna w układzie ówczesnych stosunków społecznych i tak istotna w zakresie popularyzowania sztuki „dla mas", nie znalazła tutaj dostatecznego odzwierciedlenia w wypowiedziach krytyków i kronikarzy, a tym bardziej — w przeglądzie repertuarowym. A przecież prasa ówczesna mogłaby w tym zakresie aż nadto wiele dostarczyć źródłowego materiału. Natomiast przy tak dużej luce w tematyce całkowicie zbyteczne wydaje się przeładowanie tekstu cyframi statystycznymi dla zilustrowania frekwencji czy sprzedaży biletów w odniesieniu do teatrów rządowych: „Wielkiego" i „Rozmaitości". Cyframi tego rodzaju nie można mierzyć ani wymowy, ani istoty faktów, bo zawsze przy tym ważniejsze bywają powody i okoliczności.

Do dyskusji nadaje się tu również uznanie we Władysławie Bogusławskim najpoważniejszego autorytetu w sprawach teatralnych owych czasów. Teorie tego niewątpliwego postępowca nie odpowiadały jego zdolnościom w praktyce. Już to samo, że na stanowisku reżysera obrócił on przeciw sobie większość aktorów, dowodziłoby nieumiejętności jego postępowania, jeśli nie świadczyłoby o głębszych przyczynach fachowych, dla których nie zyskał on powagi w świecie aktorskim.

Jak w każdej, tak i w tej zbiorowej publikacji uderza przy tym typowy mankament: nierówność poszczególnych prac pod względem stylu i treści, powtarzanie wniosków i nawracanie do podobnych tematów. I w tej również edycji liczne błędy w datach biograficznych w przypisach na końcu książki świadczą o niedopatrzeniach drukarskiej korekty, a nazbyt pobieżne i nieraz niewłaściwe ujęcie charakterystyki sylwetek aktorskich — o niewłaściwym traktowaniu tak poważnej pozycji, jaką winny przedstawiać komentatorskie aneksy, podciągnięte do rangi „Słownika".

Janusz Stępowski

PO WALNYM ZJEŹDZIE DELEGATÓW ZLP

Walny Zjazd Delegatów ZLP odbył się w dniach 7 i 8 grudnia w Poznaniu. Tym samym Związek Literatów powrócił do tradycji odbywania swych zjazdów w poszczególnych miastach polskich. Wybór Poznania był bardzo szczęśliwy.

Wśród wszystkich miast polskich Poznań odznacza się wzorową gospodarką miejską, czystością, jakimś ładem wewnętrznym, który czyni „gród Przemysława" miejscem niezmiernie sympatycznym.

Od niejakiego czasu Poznań, który piszący te słowa zna od bardzo dawna, zmienił się pod względem reakcji na wszelkie imprezy kulturalne. Ma tłumy młodych i starych widzów i słuchaczy. Podczas Zjazdu potrafił obesłać pierwszego wieczoru wspaniały konkurs skrzypków im. Henryka Wieniawskiego, odczyt Michała Rusinka — nieumęczenie opowiadającego w całej Polsce o swej podróży do Brazylii — i zupełnie niebywałym tłumem wieczór poetycki, na którym delegaci, przybyli do Poznania, mówili swoje stare i nowe wiersze. Jeżeli czasami pobyt w niektórych miastach polskich napełnia nas pesymizmem, to odwiedziny w Poznaniu zawsze napełniają optymizmem. Ludzie tu żyją jak ludzie. Ani powyżej, ani poniżej swoich możliwości.

Może ta właśnie atmosfera Poznania odbiła się na charakterze Zjazdu. Był on bardzo spokojny i bardzo rzeczowy. Poświęcono rozprawy zjazdowe nie zagadnieniom teoretycznym czy ideologicznym, ale sprawom praktycznym, codziennym, niezmiernie zresztą ważnym, bo zarówno oczyszczającym atmosferę Związku, jako też umacniającym solidarność pomiędzy pisarzami, usposabiającym do ułatwień w okazywaniu sobie tej *caritas*, do czego tak wymownie wzywał Jerzy Zawieyski.

Naszym zdaniem doroczny Zjazd delegatów pisarskich powinien tak wyglądać. Sprawy ideologiczne, dyskusje i spory o zasady — znajdują sobie miejsce gdzie indziej: na szpaltach pism codziennych i tygodników, w ramach zebrań związkowych i w ważnych rozmowach, gdzie wzajemna szczerość sprzyja rozjaśnieniu nachmurzonych widoków i burzliwych rokowań. Ostatecznie zaś w dziełach pisarzy. Zjazdowi prorokowano wiele burz i konfliktów — burze przeszły bokiem, a konflikty pozostały w zatajeniu. Toteż niesłuszne stawiano zarzuty Zjazdowi, jakoby brak mu było wyrazu ideowego. Wyobrażam sobie, że Zarząd Związku nie stawiał sobie za zadanie ideowych samookreśleń lub ostracyzmów.

Niesłuszny był także zarzut rezygnacji. Odnosiło się na poznańskim zebraniu takie wrażenie, że niektórzy jego członkowie siłą nakazywali sobie milczenie, aby nie wybuchnąć zbyt dużą dozą goryczy.

Charakterystyczny również był lęk przed wielkimi słowami. Wielkie słowa były tak długo nadużywane — przed październikiem i po październiku — że pisarze czują strach przed ich wymawianiem. A przecież niektóre rzeczy trzeba nazwać po imieniu — unikanie mówienia o pewnych kwestiach nie sprawi tego, że kwestie te przestaną istnieć.

Stąd może pewne rozczarowanie Zjazdem, zwłaszcza wśród młodych jego uczestników.

Dopiero ostatnie wystąpienia Kisielewskiego, Broszkiewicza, Słonimskiego wykazały, że w piersiach pisarzy ogień płonie i że nie zrezygnowali oni ani ze swych uczuć, ani ze swej roli.

W deklaracji Zjazdu, uchwalonej jednomyślnie, a skierowanej do Władysława Gomułki, mówi się wyraźnie o solidarności pisarzy z kierownictwem — w sprawie stabilizacji ładu społecznego i praworządności. Pisarze wyraźnie podkreślili w tej deklaracji, że zdają sobie sprawę z sytuacji w kraju. Głosy informacyjne w tym zakresie, np. głos Andrzeja Wydrzyńskiego, tylko potwierdzały ich wiedzę o sprawach, przeciwko którym pragnęliby działać w miarę swej możności.

Niewątpliwie pisarz polski, od wieków powoływany do działania społecznego w związku z sytuacją polityczną i socjalną swego kraju, przyzwyczajony jest do odpowiadania na wszelkie troski bytowe swoich współrodaków. Co więcej — poczuwa się do wielkiej odpowiedzialności w sprawach, które gdzie indziej uważane są za pozaliterackie. Nie trzeba więc mieć za złe, że na poznańskim Zjeździe wolał, zamiast mówić o swych wielkich troskach, zastanawiać się nad drobnymi literkami prawa.

Lakonicznym słowem Zjazd poznański pokwitował niepokojące sprawy pokoju i doświadczeń atomowych, zawahał się przed wskazaniem palcem na odwetowe zbrojenia niemieckie. Z wielkim trudem przez gardło przeszło mu słowo socjalizm. A przecież nie należy wątpić, iż każdemu polskiemu pisarzowi na sercu leży przyszła szczęśliwość narodu i całej ludzkości. Że pod pancerzem wstrzemięźliwego chłodu chowa płomień zapału do największych haseł ludzkości. Ale też nie lubi on wzywać imienia pańskiego nadaremno.

Tym niemniej jednak poznańskie spotkanie pisarzy przypominało dobry obiad — bez indyka. Mieliśmy Koguta — ale to nie wystarczało. Obiad składał się z doskonałych i właściwych potraw. Zabrakło mu pieczystego.

Owa zasadnicza treść uczty — ulotniła się. Tak się musiało stać na tym zebraniu. Nie ulega wątpliwości, że Zjazd przyczynił się do wyjaśnienia wątpliwości i do rozwiania dymów i mgieł, sztucznych czy naturalnych. Przez to stał się znacznie mniej efektowny, niż tego spodziewała się młodzież, „*Gazeta Poznańska*" — i głos „Wolnej Europy". Ten brak efektownych fajerwerków być może przygotuje na rok przyszły rozmowę, głęboki dialog, spór *ex cathedra*. I może wtedy określimy, czym jest Związek Literatów — organizacją zawodową czy ideową?

Jarosław Iwaszkiewicz

PRZEGLĄD PRASY

W „*Przeglądzie Kulturalnym*" (nr 46) ukazał się artykuł Pawła Hertza pt. *Europeizm i literatura polska*. Autor na wstępie stawia dwa pytania: co to jest europeizm i czy Polacy są Europejczykami. Europeizm — dowodzi dalej — jest to pewien kanon myślenia, właściwy narodom, które znalazły się w obrębie trzech „monolitycznych systemów": kultury helleńskiej, kultury rzymskiej oraz „uniwersalistycznych koncepcji Kościoła Katolickiego". Kultura europejska powstaje z rozpadu owych trzech monolitów — stąd jej właściwie partykularny charakter. Jednakże zachowuje podstawowe mity tego, co zniszczało: grecki kanon piękności moralnej i fizycznej, rzymski kanon ładu prawnego oraz chrześcijański kanon ładu etycznego. Czy Polacy są tedy Europejczykami? Wszystkie wymienione elementy z całą wyrazistością zaznaczają się w kulturze polskiej. Autor podkreśla szczególną dominantę „kanonu rzymskiego", mianowicie obywatelski, społeczny i moralistyczny charakter naszej literatury. „Od sposobu rozwiązania tych stosunków (tj. między zbiorowiskami ludzkimi) w sposób zgodny z kanonem rzymskim, czyli w zgodzie z prawami narodów i w zgodzie z prawami jednostki, zależy i zależało samo istnienie Polski..." W tej trosce o istnienie własne widzi zresztą Hertz

najgłębszy sens europeizmu kultury polskiej. Jej partykularyzm, jej „egoizm" nie odsuwa jej na margines, albowiem wszystkie literatury europejskie takie właśnie były: partykularne, „egoistyczne". Autor przytacza przykłady XIX-wiecznej literatury niemieckiej, angielskiej i włoskiej.

W dalszej części swego artykułu Paweł Hertz przeciwstawia się tym, którzy twierdzą: „ponieważ nasze sprawy są nieciekawe dla obcych, uznajmy, że one nieciekawe i dla nas, stańmy się eksterytorialni". „Rozsądniejsi — zaznacza — dodają: mówmy o naszych sprawach językiem nowoczesnym."

„W obu tych poglądach — konkluduje autor szkicu — widzę dwa grzechy: pierwszy — przeciw pojęciu Europy, drugi — przeciw pojęciu literatury. Grzech przeciw pojęciu Europy polega na wyobrażeniu, że można do niej należeć jakoś bezpośrednio, z pominięciem przynależności do określonego zbiorowiska narodowego, z pominięciem obowiązku pracy nad tymi zagadnieniami, które są palące dla owego zbiorowiska. Jest to grzech ahistoryczności, braku poczucia historii, czyli pozbawiania się genealogii, bez której pojęcie europeizmu staje się czczym snobizmem, modą, kaprysem... Grzech przeciw pojęciu literatury polega na jej wyodrębnieniu z całości kultury, na jej wyabstrahowaniu, na jej zawieszeniu w pustym niebie estetyki i formalistyki. Oddzielona od historii, od całości kultury — literatura traci swoją doniosłość intelektualną, staje się mdłą rozrywką, albo, co obserwowaliśmy niedawno, służebnicą problematyki pozornej, fabrykowanej na krótkotrwały użytek hierarchii spraw."

Chciałbym podkreślić oryginalną — moim zdaniem — ideę artykułu: sformułowanie społecznych, obywatelskich, rodzimych zadań literatury poprzez generalny postulat jej „europejskości". Innymi słowy: literatura ma być według Hertza społeczna, obywatelska i rodzima nie dlatego, że tylko to jest jej prawdziwym zadaniem, ale dlatego, że tylko tędy prowadzi droga do akredytowania jej w literaturze światowej.

Trudno nie podpisać się pod tezą artykułu, chociaż chciałoby się zgłosić wiele szczegółowych zastrzeżeń wobec takich czy innych sformułowań Pawła Hertza.

Przede wszystkim wydaje mi się, że rozważania te mają większą wartość historyczną niż postulatywną.

Wiek XX przynosi krajom europejskim nowe doświadczenia polityczno-moralne, które nie mieszczą się w żadnym z owych kompleksów historycznych, jakie — zdaniem Hertza — ukształtowały kulturę europejską. Europa przestała być wyłącznym tyglem nowych idei. O ile wielką rewolucję francuską można uważać za erupcję europejskości, o tyle już np. rewolucja rosyjska, przy wszystkich nawet nawiązaniach do jakobińskich tradycji, ma zupełnie inny charakter, chociażby dlatego, że rozegrała się w kraju, który jedną trzecią swego terytorium leży w Europie, a dwiema trzecimi w Azji. Rewolucja rosyjska a potem chińska powiązały w jeden wielki kompleks kraje Europy wschodniej z krajami Azji. W dużej części Europy, również i w Polsce — co nas przede wszystkim interesuje — dzieją się rzeczy, dla których określenia nie wystarczy „europejska" wiedza o historii i europejska wiedza o człowieku. Ten historyczny szkielet kultury polskiej, jaki dał Hertz, jest za ubogi w stosunku do problematyki, przed którą stoi dzisiaj naród polski i intelektualista polski. Szkielet ten nie wystarcza zresztą także dla krajów zachodnich, których kultura jest zarówno nurtowana przez to, co się dzieje w Europie wschodniej, jak i przez wpływ Ameryki, która także ze swej strony narzuca Europie nowy rytm życia, nowy stosunek do życia i — co najważniejsze — nowy stosunek do „europejskości".

Grecki ideał piękności i siły, prawo rzymskie, uniwersalizm chrześcijański — jakżeż to wszystko dalekie! Co innego dzisiaj sądzimy i o pięknie, i o sile. Po doświadczeniach faszystowskich z nieufnością spoglądamy na nagich, muskularnych, niskoczołych dyskobolów i hoplitów. Prawo rzymskie! „Prawo rzymskie nie działa, przyznasz się do winy" — pisał Adam Ważyk w znanym wierszu *Geniusz konsekwencji*. Uniwersalizm chrześcijański? O co chodzi? Mamy naprawdę inne zmartwienia.

Krótko mówiąc: to pojęcie europejskości, które Hertz wyprowadził z dziejów kultury, jest zdezaktualizowane. Czy zdezaktualizowana jest zatem sama „europejskość"? Czy też określać ją trzeba przez nową problematykę, przez nowe syntezy kulturowe i nowe kon-

flikty ideowe? Trudno odpowiedzieć. Myślę, że raczej to drugie. Ale rozważania na ten temat przekroczyłyby znacznie ramy tego *Przeglądu prasy*.

Zresztą chciałbym na marginesie artykułu Pawła Hertza jeszcze jedną uwagę zanotować. Otóż oprócz tych dwóch pytań (co to jest europejskość i czy Polacy są Europejczykami) kryje się w rozważaniach autora *Sedanu* jeszcze jedno pytanie: dlaczego literatura polska, choć tak bliska literaturze europejskiej, pozostała dotąd nie zauważona? Odpowiedzi szuka Hertz w spóźnieniu i niedorozwoju historycznym oraz w tym, że „zbiorowisko polskie" pozbawione było własnych form państwowych. „Należy tu przypomnieć, że kiedy te formy istniały i kiedy w ich obrębie podejmowano w piśmiennictwie jakiekolwiek próby własnych doświadczeń, echa tych prób rozlegały się głośno po Europie, że przypomnimy tu choćby nasz udział w piśmiennictwie łacińskim lub wielką literaturę reformacji polskiej. Były to bowiem sprawy wspólne i podejmowane zgodnie z chronologią tych wydarzeń na całym kontynencie.

Rzecz jasna, że kiedy potem Polacy poświęcili się przede wszystkim rozpatrywaniu spraw dla nich najżywszych, lecz gdzie indziej już załatwionych, ich piśmiennictwo musiało utracić atrakcyjność dla obcych."

Czy rzeczywiście tak? Przede wszystkim nigdy Polska nie była tak atrakcyjna dla Europy, jak wtedy, gdy była pozbawiona niepodległości. Nigdy Polacy nie brali takiego udziału w sprawach europejskich, jak wtedy właśnie, kiedy walczyli, politykowali i tworzyli na emigracji. Nigdy, nawet w XVI wieku, kiedy jeździli na studia do Padwy, nie mieli takich skupisk w centrach kultury światowej — w Paryżu, w Londynie, w Rzymie, w Dreźnie—jak właśnie po upadku powstania listopadowego. Polska literatura romantyczna była aktualna, zgodna najzupełniej ze współczesnymi tendencjami intelektualnymi i artystycznymi literatury zachodnio-europejskiej, jej problematyka była problematyką całej młodej generacji europejskiej. Właśnie utrata niepodległości uczyniła literaturę polską taką, jaką wówczas była; ten fakt ukształtował romantyzm polski — romantyzm, który bodaj czy nie jest jedynym, rzeczywiście przeżytym artystycznie światowym prądem literackim w Polsce.

A poza tym, czy to rzeczywiście owa chronologia historyczno-cywilizacyjna jest taka istotna dla znaczenia literatury? Trudno o literaturę bardziej zacofaną pod względem problematyki historycznej, jak literatura rosyjska XIX wieku. Kogo na zachodzie Europy interesował problem uwolnienia chłopów albo podboje rosyjskie na Kaukazie? A jednak świat czytał Tołstoja i Turgieniewa i literatura rosyjska ma większe znaczenie uniwersalne niż polska. Czy może dlatego, że sprawy małego narodu polskiego są mniej ważne niż sprawy wielkiego narodu rosyjskiego? Chyba nie: przecież Czesi potrafili zająć ważniejsze od nas miejsce (mam na myśli światowy sukces powieści Jaroslava Haška i Karola Čapka). A kariera literatur skandynawskich! Skądże nagle te marginesowe kraje uzyskują tak ważny udział w gustach literackich na przełomie stuleci i później, do dziś nawet.

Myślę więc, że nie wszystko da się wyjaśnić historycznie i ten historyzm chciałbym wytknąć Hertzowi, historyzm, który pozwala w dziedzinę faktów kulturalnych wprowadzić pozorny porządek. Ale ten porządek właściwie nic praktycznie nie daje — zwłaszcza w dziedzinie postulatów, o które — zdaje się — głównie Hertzowi chodziło.

Dlaczego literatura polska nie ma powodzenia na rynku światowym? Myślę, że duże znaczenie posiada szczególna nierównowaga gatunków literackich w naszej literaturze. Mamy dobrą i bardzo dobrą poezję, a natomiast bardzo słabą powieść i bardzo słaby dramat. A przecież właśnie powieścią i dramatem wchodzi się na ów światowy rynek; poezja w przekładzie nigdy nie zrobi kariery poza granicami kraju. Nawet bardzo wielkich poetów czyta się w przekładach tylko z obowiązku albo... raczej dla rodzimego poety, który był tłumaczem. Nie ma oryginalnej polskiej powieści i nie ma oryginalnego polskiego dramatu. Nie stworzyliśmy ani bohatera, który by, jak Szwejk, stał się przysłowiem światowym, nie opisaliśmy prozą wydarzenia zdolnego zaciekawić ludzi, którym obcy i obojętny jest nasz kraj, nie daliśmy światu żadnego stylu osobliwego, żadnej atmosfery szczególnej, która by stała się chociażby nawet przelotną

modą, jak powieść norweska. No, a na scenie to już laurów nawet w kraju nie zbieramy.

Tu jest chyba pies pogrzebany. A skąd ten brak równowagi? Dlaczego nie ma dobrej powieści polskiej i dobrego dramatu? To znów temat dla osobnego studium.

■

Jeszcze jedna uwaga, już zupełnie na marginesie omawianego artykułu: wywody Pawła Hertza spotkały się w *„Trybunie Literackiej"* (w literackim dodatku *„Trybuny Ludu"*) z tak nielojalną i nieuczciwą polemiką (por. Jerzy J. Wiatr: *W sprawie europeizmu*), że nie należy się dziwić Pawłowi Hertzowi, który w liście do redakcji *„Przeglądu Kulturalnego"* zaprotestował przeciwko metodom polemicznym Jerzego Wiatra i odmówił merytorycznej polemiki. Ta brutalna i niemądra napaść na nic innego nie zasługuje.

■

Pewne poruszenie wywołał artykuł Jana Józefa Lipskiego pt. *Pośmiertna czkawka Heidelbergu* (*„Nowa Kultura"*, nr 46). Jest to z temperamentem napisany pamflet na egzystencjalizm jako filozofię, jako literaturę i jako modę obyczajową, pisany z pozycji, które Lipski określa jako „racjonalistyczne". W artykule jest sporo stwierdzeń słusznych: że *Muchy* Sartre'a to nie arcydzieło, że warszawskie przedstawienie *Much* jest bardzo niedobre, że egzystencjalizm Sartre'a wywodzi się z niemieckiej, poheglowskiej metafizyki, że wreszcie egzystencjalizm jako moda i jako styl obyczajowy jest nieznośny. Nie wiem tylko, skąd tyle furii w artykule Lipskiego, skoro nikt nie twierdził, że *Muchy* są arcydziełem, i nie wiem, dlaczego Lipski na przedstawieniu warszawskim odczuł, że „w tym było coś z celebry". Wszyscy recenzenci zgodnie podkreślali słabość sztuki i inscenizacji, zupełnie tak, jakby się u nas przelewało od znakomitych sztuk i przedstawień. Na grymasy bardzo łatwo się zdobyć, na poważną analizę sztuki, która przecież ma znakomite momenty (choćby cały I akt z koncertową grą Woszczerowicza), na rozważenie jej problematyki nie stać nikogo. Dla Lipskiego żadna problematyka tu nie istnieje. Wystarczy mu tylko odkrycie, że jest to problematyka metafizyczna. Nie będę nawracał Lipskiego na metafizykę. Ograniczę się tylko do powtórzenia dobrej rady, której naszemu wojującemu racjonaliście udzielił Paweł Beylin: „Chęć likwidacji chaosu myślowego ludzkości jest chęcią chwalebną, ale postulowanie radykalnych rozwiązań przynosi w konsekwencji zawsze skutki odwrotne od zamierzonych. Propozycjom zwężania zakresu zainteresowań filozofii w Polsce należy się przeciwstawić.

Warto by natomiast rozpocząć rzetelną dyskusję filozoficzną nad heglizmem, filozofią, która przez lata jeszcze ciążyć będzie nad ruchem umysłowym Europy. Zabierając głos w tej sprawie radziłbym wszakże zapoznać się uprzednio z oryginalną twórczością tego myśliciela."

Jeszcze w sprawie snobizmu: Lipski ma rację, że nieznośny jest kawiarniany snobizm na egzystencjalizm. Ale ma rację także Beylin, że bez snobów nic się nie dzieje. A ja wolę w każdym razie snobów-entuzjastów niż snobów wyniosłych, którzy wszystko z góry lepiej wiedzą.

Andrzej Kijowski

CZY RZECZYWIŚCIE KRYZYS POWIEŚCI?

Nigdy się tyle nie mówiło o kryzysie powieści, co dzisiaj. I to zarówno u nas, jak na całym świecie. Nie bardzo wprawdzie wiadomo, dlaczego ten jeden akurat rodzaj literacki, bodaj czy nie najmłodszy, skazany ma być na zagładę, podczas gdy inne zachowują taką długowieczność. Ale krytycy wytoczyli cały szereg mądrych i mętnych racji, wykazujących niezbicie, że powieść jako

taka zginąć musi. W niczym nie potrafi już ona zaspokoić tęsknot artystycznych ani poznawczych człowieka, powiedziała wszystko, co miała do powiedzenia, opisała świat, przyrodę, naukę, myśl, świadomość, podświadomość, instynkty, uczucia, wszystko — z braku tematu musi zamilknąć. Tymczasem nie milknie. W miarę jak kurczy się planeta, jak nawet jonosfera odsłania przed nami coraz to nowe swoje tajemnice, poszerza się ciągle człowiek, niezbadany dotychczas krąg jego odczuć i doznań. I choćbyśmy nie wiem ile książek napisali i przeczytali, życie zawsze okaże się okrutniejsze, człowiek zawsze okaże się bardziej zadziwiający. Okrutne sabaty erotyczne Sade'a wydają się łzawo-sentymentalnymi *garden-parties* w porównaniu z codziennym dniem Ravensbrücka, stendhalowskie compendium wiedzy o miłości w świetle raportu Kinseya wygląda akurat tak samo poważnie, jak osławiony *Krótki słownik filozoficzny*, psychologia — której wszystkie zdawałoby się tajniki odkryto i przewentylowano od dawna — rozkłada bezradnie ręce nad pamiętnikiem Francka, ów zaś potulny czeski wizjoner w kilkanaście zaledwie lat po swojej śmierci nie poznałby już zapewne świata, którego kamienna twarz tak się do jego koncentracyjnej wizji upodobniła.

W połowie dwudziestego wieku, kiedy człowiek wie o otaczającym go świecie nieporównanie więcej niż kiedykolwiek, a o sobie samym nieporównanie chyba mniej niż kiedykolwiek, od literatury żąda się odpowiedzi na pytania zasadnicze, ostateczne. I literatura, chce czy nie chce, musi ich szukać. Jak dotąd, powieść jest jeszcze stale najdogodniejszym i najbardziej precyzyjnym instrumentem odkrywania rzeczywistości i dociekania tajemnic duszy ludzkiej. Oczywiście powieść nie w swoim dziewiętnastowiecznym kształcie, ale wzbogacona o to wszystko, co się w literaturze, sztuce, nauce i przede wszystkim w życiu w ciągu tych pięćdziesięciu lat naszego wieku wydarzyło. Że dawno przestano się przejmować wszelkimi konwencjami i regułami, że zatarły się granice pomiędzy gatunkami literackimi, że niby w olbrzymim tyglu smażą się dziś razem pomieszane poezja, esej, dramat, proza fabularna, reportaż, że doświadczenia malarstwa abstrakcyjnego, muzyki dodekafonicznej, techniki filmowej garną się pod rękę pisarza i domagają się wykorzystania, że pisarz musi dziś być — zarazem i jednocześnie — socjologiem, psychopatologiem, etnologiem, politykiem — cóż w tym w końcu dziwnego? To wszystko nie świadczy jeszcze wcale o kryzysie powieści jako takiej, świadczyłoby natomiast o czymś wręcz przeciwnym, o jej nieustannym przeobrażaniu się i wzbogacaniu, o pomnażaniu właściwych jej środków ekspresji.

Bardziej wszelako przekonywającym dowodem żywotności formy powieściowej będą same dzieła niż abstrakcyjne rozważania na ich temat. Wszędzie, przy akompaniamencie krytycznych biadoleń, obserwujemy dziś niezwykle bujny rozkwit produkcji powieściowej, nigdy się jeszcze tylu powieści na świecie nie wydawało, nigdy się ich tyle z takim zapałem nie czytało. Ale o rozkwicie świadczy nie tylko ilość tej produkcji, o rozkwicie świadczy także jej jakość. Bezpośrednią podnietę do tych rozważań dały tegoroczne francuskie nagrody literackie, przyznane najzasłużeniej w świecie — co się od dawna już nie zdarzało — dwóm doskonałym powieściom: *La Loi* Roger Vaillanda i *La Modification* Michel Butora. Ilustrują one znakomicie dwa z wielu proponowanych modeli współczesnej prozy. Tak różne, że aż przeciwstawne, a zarazem obydwa jak najbardziej współczesne.

Roger Vailland jest dobrze znany polskiemu czytelnikowi. Po doskonałej *Dziwnej zabawie* przełożono u nas i wydano niezbyt udaną próbę powieści socrealistycznej *Beau masque*, lepszą nieco, ale też tkwiącą jeszcze korzeniami w socrealizmie opowieść *325.000 franków*, pomijając trzy inne jego powieści, z których dwie takie sobie (jak mawia ksiądz Pirożyński) a jedna, *Les mauvais coups*, wspaniała, najlepsza chyba z jego powieści, dziwnym jakimś trafem zapomniana także i we Francji zupełnie doszczętnie. (Przy omawianiu twórczości Vaillanda z okazji Goncourta ani jeden z krytyków nie wzmiankował nawet jako pozycji bibliograficznej tej powieści dziesięć lat temu wydanej.) *La Loi* wyszła wiosną tego roku, z miejsca przyjęta jako wydarzenie literackie i podawana jako „pewny koń" na Goncourta. Istotnie jest to powieść wyśmienita, choć nie zatarła ona w moich oczach blasku *Dziwnej zabawy* ani *Les mauvais coups*. Rozgrywa się

w południowych Włoszech, w tej dziwnej, palonej słońcem, nieurodzajnej, wapiennej Apulii, w samej pięcie włoskiego buta. Tytuł swój zawdzięcza interesującej, nacechowanej sporą dozą okrucieństwa grze, której z pasją oddają się ponoć Włosi. W małym porcie opisanym przez Vaillanda nazywa się ona *legge* — prawo, gdzie indziej — *passatella* (Carlo Levi wspomina o niej w powieści *Chrystus zatrzymał się w Eboli*). Gra się w nią nie o pieniądze, ale o prawo znęcania się nad przegranym. Tamten musi w milczeniu, potulnie znosić wszystkie obelgi i upokorzenia wygrywającego, nie śmiąc się im przeciwstawić ani najmniejszym nawet grymasem twarzy okazać, iż mu są nieprzyjemne. Ta okrutna gra, która, praktykowana od lat, wykształciła cały rytuał wyrafinowanych tortur moralnych, aplikowanych z niezmąconą powagą i bardzo serio, tak zafascynowała pisarza, że zapożyczył od niej tytuł swojej książki. Tytuł zresztą metaforyczny, bo doskonale skądinąd ilustrujący charakter wzajemnej zależności, w jakim żyją ludzie w tym na wpół jeszcze feudalnym, prymitywnym miasteczku włoskim, gdzie osiemdziesięciodwuletni feudał, Don Cesare, skrupulatnie jeszcze przestrzega swojego *ius primae noctis* ze wszystkimi „poddanymi" płci pięknej, gdzie cała maleńka, hermetycznie zamknięta w kręgu miasteczka społeczność rządzi się prawem namiętności, przemocy, gwałtu, interesu i nienawiści. Powieść opowiada banalną historię uwiedzenia cnotliwej sędziny przez przystojnego syna sklepikarza, splatają się w niej i rozplatają różne inne, równie mało oryginalne wątki. Ale fabuła jest tylko pretekstem, jak to już od dawna w powieści współczesnej się dzieje, choć intryga doprowadzona jest do swojego punktu kulminacyjnego z precyzją konstrukcyjną dorównującą antycznej tragedii greckiej. Znakomity opowiadacz, jakim jest Vailland (to zawsze ratowało najbardziej socrealistyczne jego próby), sam wyśmienicie się bawi opowiadając nam dzieje mieszkańców tego miasteczka. Jego suchy, nerwowy, wyciśnięty z wszelakich ozdóbek styl jest niezmiennie wzorowany na bezbarwnym i precyzyjnym jak cięcie chirurga stylu Stendhala. Nie ma w tej książce ani jednego zbędnego słowa, nic, co by nie posuwało akcji naprzód, nie wzbogacało naszej wiedzy o bohaterach książki, ani jednego odautorskiego rozważania, ani jednej dygresji, która by czemuś tam nie służyła, ani cienia psychologizowania, tylko sucha relacja, beznamiętna i bezbarwna, jakże namiętna i jakże barwna! I ten znakomity chwyt przez niego wynaleziony — a jeśli nawet nie wynaleziony, to w każdym razie najbardziej konsekwentnie przez niego realizowany od pierwszej książki — ten czas teraźniejszy w narracji, prawie stale, przez całą książkę. Czas powieściowy jest zmieniony, jej trwanie trwa w naszych oczach, nikt nam już o akcji nie opowiada, widzimy, jak dzieje się ona na ekranie, przed naszymi oczyma. Niby jajko Kolumba — a jakie to fascynujące, cała taka powieść rozwijająca się w naszych oczach! „Don Cesare mówi: »Dobrze«, ona patrzy chwilę, odwraca głowę, wstaje, wychodzi."

Powieść jak najbardziej klasyczna, jak najbardziej tradycjonalna (poza tym czasem teraźniejszym), a jednak w każdym słowie, w każdym zdaniu czuć, że pisał ją człowiek współczesny, właśnie w tej nadzwyczajnej oszczędności środków, w przeniesieniu tak wielu spraw do podtekstu, w szybkim, nerwowym rytmie narracji. Świadczy o tym ta wyczuwalna w każdej sytuacji wiedza pisarza o człowieku, poszerzona o doświadczenia naszego wieku, świadczy też morał powieści, ów zadziwiający, smutno-cyniczny morał, w którym źli zostają nagrodzeni, bici całe życie jeszcze mocniej kopnięci, bo takie jest także prawo tego świata, oparte na przemocy i wyzysku, prawo jednych do bicia i poniżania drugich.

Jakże z gruntu odmienny model prozy proponuje Butor. Najpierw parę słów o autorze, jeszcze polskiej publiczności nie znanym. Butor, autor dwóch wydanych niedawno powieści „eksperymentalnych" *(Passage de Milan* i *L'emploi du temps*, omówionych w poprzednim numerze „*Twórczości*" przez Jana Błońskiego, z których druga ukaże się w bieżącym roku po polsku nakładem PIW-u), od pierwszej chwili zwrócił na siebie pilną uwagę krytyki francuskiej. Wraz ze swym rówieśnikiem, trzydziestoparoletnim Alain Robbe-Grilletem, jest uważany za najśmielszego nowatora we współczesnej prozie francuskiej. Jego trzecia książka, *La Modification*, ukazała się w październiku bieżącego roku budząc wręcz sen-

sację w kołach literackich. Butor, w przeciwieństwie do Vaillanda, rozbija kompozycję, układ powieści, burzy precyzyjny gmach intrygi, odrzuca wszelkie kanony i reguły, ba, nawet zdanie wydłuża do rozmiarów takich, że Proust przy nim blednie, a francuszczyzna, która ma podobno wstręt do długich periodów (mój profesor na uniwersytecie mawiał, że najpiękniejsze — bo najkrótsze—zdanie napisane po francusku znajduje się w *Zadigu* Voltaire'a i brzmi: *„Il mangeait du riz, moi aussi"*, co się tłumaczy: „Jadł ryż, ja tyż."), otóż francuszczyzna, tak nieprzytomnie gwałcona na przestrzeni całych akapitów i stron, zdaje się być bardzo z tego zadowolona, choć pobrzmiewa jakimś innym, dziwnym, łacińskim zgoła rytmem.

La Modification (Zmiana) też oryginalnością fabuły nie grzeszy i też (zbieg okoliczności) rozgrywa się częściowo we Włoszech. Historia banalna aż do oryginalności: dyrektor francuskiej filii włoskiej fabryki maszyn do pisania przebywa raz w miesiącu, regularnie, drogę Paryż—Rzym, Rzym—Paryż, w podróży służbowej do centrali. Teraz też wsiada do pociągu, ale tym razem w celach ściśle osobistych — otóż ma w Rzymie kochankę, poznaną w czasie jednej z poprzednich podróży, którą postanawia wreszcie sprowadzić do Paryża, gdzie znalazł dla niej pracę i mieszkanie. Jedzie, aby jej to zakomunikować, chce rozstać się z żoną, opuścić dzieci, zamieszkać z nią, spróbować raz jeszcze, od nowa odnaleźć młodość, uniesienia, dawnego siebie sprzed lat dwudziestu w ogniu tej nowej miłości. Gdy mija stacje mijane co miesiąc — dwa razy odbywał tę drogę z żoną, raz z kochanką — wracają urywane strzępy wspomnień, zdarzeń, myśli, słów, sytuacji, a on ciągle jedzie kołysany niezmiennym rytmem kół i powoli uświadamia sobie, że choć kocha Cecylię, to jednak nie na tyle, aby poświęcić jej codzienną rutynę swego życia, tak już przecież od dawna ułożonego, że o ile cieszy go ona w Rzymie, w Paryżu nie potrafi jej sobie w ogóle wyobrazić, że przecież i tak nic z tego nie będzie, że choć ciąży mu żona i nieznośny, sprzysiężony przeciwko niemu dom, to i tak nie będzie miał dosyć siły, aby się z niego wyrwać, nie, nawet nie to, siły ostatecznie znalazłby w sobie dość, ale po co, skoro Cecylia nie potrafi przecież wrócić mu młodości, skoro to wszystko jest daremne. Zanim pociąg dojechał do Rzymu, nastąpiła zmiana, nie tylko w jego projektach, ale także w nim samym — zrezygnował. Jak bohater Iwaszkiewiczowskiej *Nowej miłości* nie podszedł do drzwi, za którymi urywał się dzwonek, tak samo i bohater tej powieści ukrył swój przyjazd przed kochanką (to miała być niespodzianka) i chyłkiem powrócił do Paryża. Przynajmniej z takim zamiarem wysiadł na dworcu w Rzymie, bo tu się powieść kończy. Ale wiadomo, że ten zamiar nie podlegnie już żadnej zmianie, coś się w nim podczas tej bezsennej, pełnej majaków nocy w niewygodnym przedziale do szczętu, do reszty wypaliło. Oto i cała fabuła. Trzydzieści lat temu polski pisarz zawarł ją na dziesięciu kartkach noweli, dzisiaj francuski nowator osnuwa na niej piętnastoarkuszową powieść. Siła i niezwykły talent Butora tkwi w tym, że mimo wszelkich dziwactw, sztuczek i chwytów formalnych, czytelnik ma nieodparte wrażenie ostateczności tej formy, głębokie przekonanie, że inaczej tego nie można było wyrazić, tylko właśnie tak. A sztuczek nie brak. Po pierwsze: cała powieść napisana jest w drugiej osobie liczby mnogiej (największa i nie do pokonania niestety trudność dla jej przyszłego tłumacza na polski, francuskie *vous* ma zupełnie przecież inny walor niż „ty", „pan" jest nie do przyjęcia, a „wy" pobrzmiewałoby od razu echem śledztwa na Koszykowej. Ale niech on się o to martwi). Cała jest jednym monologiem, ale nie monologiem wewnętrznym bohatera, tylko autora przemawiającego do swojej postaci (jest to oczywiście tylko domysł, narrator nie jest do końca zdekonspirowany). To jest naturalnie tylko chwyt formalny, nic więcej, ale wzbogaca on książkę, czyni ją lepszą, pozwalając autorowi uniknąć dobrze znanej powieściopisarzom Scylli pierwszej osoby i Charybdy trzeciej. Chwyt prawdopodobnie nie do mechanicznego naśladowania, ale tu zastosowany wyjątkowo umiejętnie i trafnie. Druga sztuczka, nie nowa zresztą, przeszczepiona do literatury francuskiej z Dos Passosa przez Sartre'a, który poświęcił tej żmudnej pracy cały drugi tom *Dróg wolności* uniemożliwiając prawie jego lekturę. Po francusku nazywa się to *simultanéisme* (jednocześnizm?) a polega na jednoczesnym

dzianiu się wszystkich wątków powieści naraz. U Sartre'a wygląda to czasami nawet tak: „Podniósł do ust filiżankę dymiącej kawy i wypił parę łyków zimnego piwa". Rzecz w tym, że jedna połowa zdania odnosi się do jednego z bohaterów powieści, rozpartego na tarasie kawiarni w Marsylii, a druga do innego, który w tym samym czasie popija poobiednią kawę w swoim mieszkaniu w Paryżu. Żadnego przejścia, czytelnik musi się sam domyślić i przypomnieć sobie, kto to kilkanaście stron temu i gdzie poprosił kelnera o zimne piwo. Butor nie popada w tak daleko idącą przesadę, ale chwyt ten stosuje konsekwentnie w całej powieści, mijając stacje swojej trasy raz w towarzystwie żony podczas ich pierwszej podróży poślubnej, raz w towarzystwie kochanki, gdy ją kiedyś wiózł ze sobą na urlop do Paryża, i znów w towarzystwie żony podczas tej samej podróży poślubnej, i znów w towarzystwie żony podczas podróży powrotnej, to znów samotny trzy miesiące temu, to znów z kochanką, gdy wracali z Paryża, a potem jeszcze przedtem, gdy ją w tym samym pociągu poznał, i tak dalej, i tak dalej. Tylko że to wszystko nie jest bynajmniej dowolne, bo w końcu pejzaż dostrzegany z okien pędzącego pociągu i przelatujące puste perony małych stacyjek rzeczywiście wywołują w myśli korowód tańczących skojarzeń myślowych u kogoś, kto trasę tę przemierza co miesiąc od lat i w najróżniejszych okolicznościach. Zresztą umiar w stosowaniu tego chwytu ani na chwilę nie pozwala mu się przerodzić w czysty popis formalny, utrudniający lekturę. Sztuczka trzecia wreszcie: drobiazgowość opisu tak pedantyczna, że aż graniczącą z udziwnianiem. Mająca zresztą na celu udziwnianie. Buty nie są nigdy jedynie żółte, ale też niedokładnie oczyszczone, zawiązane na brązowe sznurowadła, z których jedno, urwane, jest zawiązane na niezgrabny supełek, a ten, zręcznie ukryty pod dziurką, powoduje jednak nieznaczne zgrubienie skóry w tym miejscu. Gdy opisane są tak szczegółowo wszystkie znajdujące się w zasięgu spojrzenia przedmioty, nabierają one jakiejś dziwnej, niepokojącej konsystencji, zaczynają jak gdyby żyć własnym, podskórnym życiem nieożywionej materii, coś się zaczyna dziać w najbardziej pustym pokoju. Mit martwego przedmiotu prześladował zresztą stale schizofreniczną wyobraźnię surrealistów, ale teraz dopiero, wraz z Butorem i Robbe-Grilletem, wtargnął tak gwałtownie do prozy fabularnej.

Dziwactw więc chyba dość jak na jedną powieść. Tylko wielkiemu talentowi Butora można zawdzięczać, że nie rozwiązuje się jej jak łamigłówki czy rebusu, ale czyta w najwyższym napięciu ciekawości i to nie ciekawości dla rozwiązań formalnych, ale dla losów żałosnego jej bohatera. I, powtarzam raz jeszcze, w głębokim przekonaniu, że ta książka nie mogła być inaczej napisana.

Sądzę, że te dwa przykłady dość wymownie przemawiają za tezą, że o żadnym kryzysie powieści jako gatunku mowy dziś nie ma. Więc, panowie krytycy, po co ta gadka?

Jerzy Lisowski

SAHARA

W Paryżu trzy eleganckie damy zwiedzają wystawę „abstrakcjonistów". Widać, że przyszły tutaj z najlepszą wolą, że chciałyby się czegoś dowiedzieć i nauczyć. Zapłaciły chętnie drogie wstępy (po 300 franków od osoby), kupiły jeszcze droższe katalogi (500 franków!). Chodzą sumiennie od obrazu do obrazu, patrzą uważnie z prawej i lewej strony, szukają rady i pomocy u towarzyszów niedoli. Lecz wszystkie te wysiłki nie na wiele się zdają. Trzy przyjaciółki nie mogą niczego zrozumieć, niczym się zainteresować czy przejąć; przeżycie nie jest dla nich dostatecznie silne, aby rozpalić choćby oburzenie czy protest. W oczach i uśmiechach tych pań, w ruchach i za-

chowaniu dostrzec można jedynie — pustkę. Trzy muzy, ubrane jak najmodniej, nie ofiarują jabłka swego uznania żadnemu z malarzy Ecole de Paris...

Zjawisko zadziwiające i godne zastanowienia! Bo te same przecież damy poruszałyby się chyba całkiem naturalnie, bez zdziwienia i poczucia obcości, w świecie rządzonym dość podobnymi regułami estetycznymi: wieczorem czy nocą na Wielkich Bulwarach. Orgie kolorów, linie „nie wyrażające niczego" i „do niczego niepodobne" zaprzęgnięte tu przecież zostały do najbardziej utylitarnych i praktycznych celów. Kupcy i przemysłowcy Paryża zrozumieli więc dobrze (prawdę mówiąc — rozumieją to już od wielu lat), że „abstrakcjonizm" może służyć celom praktycznym, konkretnym i merkantylnym. Najbardziej fantastyczne esy i floresy, najbardziej zaskakujące efekty nikogo tutaj nie dziwią i nie śmieszą. Dlaczego więc dziwią niektórych — na wystawowej sali?

Powie ktoś, że w Paryżu tworzyło się to w sposób naturalny. Być może — ale na przykład w Wiedniu, na Kärtnerstrasse czy lepiej jeszcze na Maria-Hilferstrasse wyczuwa się systematyczną i gruntowną pracę władz. Zestawienia barw i kształtów neonowych nie są zdane na przypadek; ktoś tu dokładnie pilnował, by nie było jednostajności ani monotonii, powtarzania pomysłów czy unicestwiania, wzajemnego „zjadania się" efektów. Jakieś rozporządzenia czy zarządzenia, jakiś dokładnie opracowany „plan" wyczuwa się tutaj bez trudu. W tym kaprysie jest systematyczność. Ten świat, niepodobny do „natury", abstrakcyjny w swych założeniach, został ukształtowany rękoma i mózgiem urbanistów. Wiedeń konserwatywny w wielu pojęciach, Wiedeń nie uznający w teatrze ani Ionesco, ani Becketta, tu, w dziedzinie tak bardzo użytkowej, przyjął już „abstrakcjonizm" jako najszybszą, najpewniejszą i najbardziej celową formę działania.

Choć nigdy nie byłem poza Europą, rozpaliły moją wyobraźnię wiadomości na temat — przeobrażeń Sahary. Pięć milionów kilometrów kwadratowych piasku i pustki, milczenia i śmierci — niespodziewanie ożyło. Przed 127 laty obejmowała Francja ten obszar; brytyjski premier, lord Salisbury, z pogardliwym uśmiechem wydymał usta, gdy mówił, iż „można pozostawić Francji kupy bezużytecznego piasku—niech skrobią!". Istotnie. Garstka wytrwałych badaczy francuskich już z końcem XIX wieku zaczęła przeszukiwać i „skrobać" ową pustynię. Śmiano się z nich wszędzie. Ba, jeszcze w roku 1951 naczelny geolog „Gull Oil Corporation", Hallis D. Hedberg, twierdził — iż na Saharze nie ma nic interesującego. Lecz garstka Francuzów nie dała się zniechęcić.

Prof. Lagrulla przemierzał w ciężarowym wozie tysiące kilometrów trzymając w ramionach łatwo tracący swą precyzję najnowocześniejszy „grawimetr". Walczono z ogromnymi trudnościami, np. z brakiem wody. Trzeba ją było nieraz przewozić setkami kilometrów. A jeden szyb wiertniczy „pije" 50.000 litrów dziennie. Nocami dokuczały eksploratorom owe zadziwiające, nagłe chłody saharyjskie, o których wspomina w swej fascynującej noweli *La femme adultère* Albert Camus. Budowano tysiące kilometrów dróg „trans-saharyjskich"; przeprowadzono kolej. Niektórzy badacze i poszukiwacze latami nie wyjeżdżali do ojczyzny czy choćby w łagodniejsze klimatycznie regiony Algeru. Wspomnienia o pierwszych badaczach, uważanych za nieszkodliwych szaleńców, np. Henryka Duveiyera czy Duponchela, dziś dopiero zostały odgrzebane.

I oto w ostatnich latach niespodziewanie na Saharze wytrysła w ogromnych ilościach nafta. Znaleziono nawet uran. Krajobraz saharyjski przeobraża się, powstają olbrzymie „gazociągi". W miejscowości Onaryla skonstruowano olbrzymią studnię, sięgają-są w głąb ziemi na wiele setek metrów i dostarczającą 15.000 litrów wody na godzinę. Mnożą się niezliczone nowe lotniska, powstają gościńce-autostrady. Za kilkanaście, może za kilka lat będzie już można oglądać pierwsze nowe miasta saharyjskie. A to wszystko na tle pejzażu, który nie jest podobny do niczego innego na świecie, do żadnego innego kraju, żadnego terytorium.

Tak przeobraża się świat. Czy nasze pojęcia estetyczne mają pozostać bez zmian? Francuzi nie mogą sobie już dać rady z olbrzymim ruchem samochodowym w starym, ciasnym Paryżu. Próbują tworzyć *„zones bleues"*, stre-

fy, gdzie żadnemu pojazdowi nie wolno się dłużej zatrzymywać. Mimo to z Champs Elysées na Dworzec Wschodni jedzie się taksówką jakieś 3 kwadranse — „korki" tworzą się co chwila. Zmienia się gruntownie stosunek społeczeństwa francuskiego do przemieszczania się w przestrzeni. Jeszcze poprzednie pokolenie było „niepodróżujące"; Francuzi sami siebie określali jako „zwierzęta nie znające geografii". A dziś? „*Le Monde*" pisze, że w roku ubiegłym 10 milionów obywateli Czwartej Republiki wyjeżdżało na wczasy; z tego aż 4 miliony za granicę! Przeobrażenia pojęć odbijają się nawet w tak konserwatywnej z natury rzeczy dziedzinie, jak teatr. Widziałem uroczy wodewil *Irma La Douce* Aleksandra Breffort. Rzecz dzieje się początkowo w paryskim „Bar des Inquiets" (Bar Niespokojnych, tj. ciemnych typków), ale w jednym z obrazów przenosimy się w kraje podzwrotnikowe, na galery skazańców, z przepięknie śpiewającym Murzynem-barytonem. Zdobyty na dobrodusznych strażnikach brytyjskich bilet lotniczy do Paryża pozwala znów przenieść błyskawicznie akcję — w podejrzane dzielnice i do niedwuznacznych lokali Paryża.

Pokonywanie przestrzeni tworzy nowe problemy w różnych dziedzinach. Schopenhauer powiedział, iż człowiek napotkawszy drugiego człowieka może sobie powiedzieć: „*Auch ich*" albo „*Nicht ich*"! W zakończeniu noweli Camusa *Jonasz* (na temat zmarnowania się — wskutek nadmiaru życia rodzinnego i towarzyskiego — talentu malarza paryskiego) bohater utworu pisze na odwrotnej stronie niedokończonego obrazu tajemnicze słowo, które wskutek zatarcia liter można odcyfrować albo jako „*solitaire*", albo „*solidaire*" — „samotny" lub bratersko z ludźmi solidarny. Nie tylko poszczególni ludzie doznają tych dwóch zgoła przeciwstawnych uczuć — obcości i poczucia wspólnoty. Dotyczy to i całych grup. We Francji, w pewnych kołach drobnomieszczańskich ksenofobia szerzy się gwałtowniej niż kiedykolwiek. Rzecz ciekawa: rząd czyni wszystko, by cudzoziemskich turystów do siebie ściągać, daje im nawet „premie" dewizowe, kurs franka jest dla przyjeżdżających o 20% niższy niż na giełdzie oficjalnej. Tymczasem „ulica" drobnomieszczańska niechętnie widzi tych złotodajnych gości. Wszyscy obserwatorzy zgadzają się na przykład, że szerzą się we Francji (a zwłaszcza w Paryżu) nastroje antyamerykańskie. Powodzenie mają powieści, filmy i sztuki mówiące źle o Yankesach. Marcel Aymé, autor posądzanej o antyamerykanizm (i cieszącej się ogromnym powodzeniem) sztuki *La mouche bleue* bronił się przeciw takim sugestiom. „Gdybym chciał rzeczywiście napisać utwór antyamerykański — pisał w liście otwartym do jednego z recenzentów — miałbym aż za wiele tematów: np. korupcję w polityce i życiu gospodarczym, przesądy antymurzyńskie." Ale twórcy *Mouche bleue* chodziło o coś innego: o wykrzywienie obyczajowości nowoczesnej przez podporządkowanie wszystkich spraw, uczuć i odruchów wyścigowi „rentowności" i „inwencji". Kto zna poprzednią sztukę Aymé — urocze, pełne fantazji i dowcipu *Księżycowe ptaki* — domyśli się łatwo, że pisarz ten wcale nie skłamał w swym liście otwartym. Jednakże w sztuce jego widzowie szukają dalej owego ostrza skierowanego nie tyle przeciw wykrzywieniom współczesnej cywilizacji, ile przeciw pewnej określonej grupie ludzi.

Wszystko się zmienia, pojęcia się przekształcają i przeobrażają — choć wiele spraw pozornie „tkwi" w nieruchomości. Przeobraża swój wygląd ocean pustynny Sahary, a raczej przeobrażają go francuscy uczeni i inżynierowie. Tymczasem w Paryżu, w samym jego sercu, stare uliczki koło Place St. Michel są tak ciasne, że jeden wóz ciężarowy może zatrzymać cały ruch nie tylko kołowy, ale i pieszy. Nazwy tych uliczek brzmią: „Git le Coeur", „Saint André des Arts", „De Haute Feuille" itp. Po jednej z nich — Huchette — przechadzali się podobno Villon i Rabelais; dziś teatrzyk tej samej nazwy w prastarym domu gra tu ultranowoczesne sztuki Eugeniusza Ionesco. Nad Sekwaną te same od wieków „kosze" bukinistów zawierają książki, których — chyba od wieków — nikt nie kupuje. Zawsze się dziwiłem, z czego żyją ci ludzie, jak zarabiają na befsztyk z frytkami (narodowa potrawa Francuzów!) i „ćwiartkę czerwonego".

Otóż przy jednej z takich uliczek — St. André des Arts — istnieje restau-

racja zwana „Żabą" (*„La Grenouille"*). Głównym i podstawowym daniem jest tutaj owa właśnie żaba, smakująca zresztą znakomicie, przypominająca kuropatwę. Była to kiedyś restauracyjka uczęszczana przez studentów medycyny; potem przyłączyli się do nich malarze. Gospodarz dobroduszny (może zresztą i przeklinający w duchu) przyjmował czasem obrazki od artystów, którzy nie mieli czym zapłacić. Lecz z czasem podpisy pod tymi „bohomazami" nabrały sławy. Właściciel nie sprzeda ich obecnie za żadne skarby; przynoszą mu dużo pieniędzy, przysparzają klienteli. W obu salkach nie ma ani jednego wolnego stolika. Śpiewa się frywolne piosenki. Pije dużo wina. Zajada potrawy z żab. Na zakończenie „patron" całuje młode damy, odwiedzające jego lokal. Kelnerki całują panów. Usługująca nam (wspaniale!) *mademoiselle* Simone, muskając mój policzek i wręczając zieloną żabkę, szepnęła: „Jestem Stasia — ale proszę nie mówić o tym nikomu".

Paryż to ocean. Obserwacje tu można poczynić najrozmaitsze; słuszne i jak najmniej trafne, zgodne ze sobą lub chaotycznie sprzeczne. Bez trudu można za Montagne Sainte Geneviève w Dzielnicy Łacińskiej odkryć uliczki, po których chodził Balzak, przy których mieszkał ojciec Goriot. I tę także — rue de Pontieu — gdzie umierał Słowacki. I tę — rue de Seine — przy której mieszkał Mickiewicz. Za Palais Royal stoi jeszcze *„arbre de Cracovie"*, na którym przyczepiano w roku 1830 proklamacje rewolucyjne. A przecież pisarz francuski, Georges Pillement, wydał gruby, kilkusetstronicowy tom, opisując *Les destructions de Paris*, rozpadanie się, a nawet nonszalanckie niszczenie bezcennych zabytków.

Wydaje mi się, że urokiem życia jest owa walka tradycji z nowatorstwem, tego, co wciąż żywotne, ze śmiałymi zmianami, także i estetycznymi. Przy prastarej ulicy „Saint Pères" mieszka wielki poeta, Pierre Albert Birot, którego wiersz *Réalisme* uderza nowoczesnością pojęć; czytając ten utwór i przekładając go na język polski byłem przekonany, że autor jest człowiekiem młodym. Otóż 70-letni już dzisiaj człowiek, twórca wspaniałego tomu *Poèmes à l'autre moi*, porusza się szybkimi krokami, nigdy u siebie nie pali w mieszkaniu, pisze, maluje i rzeźbi, tryska dowcipem (trochę gorzkim), nawet napis przy wejściu: „Wycierajcie obuwie!" ujął w uroczy poemacik. Ten poemat jest za szkłem, by nie został skradziony, choć poezja nie jest podobno w Paryżu popularna, a urocza dziewczyna w sztuce *Irma La Douce* mówi, że spotkała pewnego „intelektualistę", takiego, co to pisał książki zdaniami nie sięgającymi nigdy po brzeg stronicy...

Ciekawe, że Comédie Française ulega przemianom. W nienajlepszym aktorsko przedstawieniu *Fedry* uderzyła mnie śmiała konstrukcja scenograficzna (lepiej byłoby może użyć drogiego Andrzejowi Pronaszce wyrażenia „rozwiązanie przestrzeni scenicznych", gdyż o to rozwiązanie tu właśnie chodzi, o ostre rozgraniczenie miejsca akcji zadziwiająco „czystymi" bryłami kamienia, a nie o „malarstwo sceniczne", o popis dekoratora). W innym spektaklu, w *Szelmostwach Scapina*, reżyserowanym przez Jacques Charona, jest kilka pomysłów śmiałych sytuacyjnie i do niedawna — chyba nie do pomyślenia. Np. w pewnym momencie Scapin tuli przestraszonego starca, jak matka, która uspokaja rozbeczane niemowlę!

Wszystko się przeobraża. Do niedawna — chyba jeszcze przed rokiem — w metro paryskim czytało się niemal wyłącznie reklamowe napisy. Nawet zakaz palenia papierosów łączył konieczne z pożytecznym: brzmiał on *„défense de fumer — même une gitane!"* Dziś i metro, i wiele murów, i dworce kolejowe są zapełnione wielką ilością sloganów — głoszących propagandę antyalkoholową. „Gdy starsi się częstują — dzieci zaczynają pociągać z kieliszka!" — brzmi jeden napis. „Litr wina dziennie — to dawka śmiercionośna" — czytamy gdzie indziej. „Młodzieży nie dawajcie alkoholu ani kropelki!!" — to napis trzeci. W jednym z pism przeczytałem nawet, że alkoholizm jest równoznaczny z agonią kraju. A równocześnie dzienniki biadają, że wskutek złych zbiorów (mrozy wiosenne!) wino w tym roku podrożało trzykrotnie, o 3-8 franków na litrze.

Wiele się zmienia i wiele jest niespodzianek. W starym teatrze „Gymnase", założonym przed 130 laty (gdzie odbywały się niegdyś premiery *Zięcia pana Poirier* Augiera, *Półświatka* Du-

masa-syna i *Podróży pana Perrichon* Labiche'a) zapoznałem się z ciekawą sztuką Józefa Ludwika Villalongi *Le jeu de la vérité*. Autor jest Hiszpanem piszącym obecnie po francusku. W okresie wojny domowej był zwolennikiem Falangi, walczył zbrojnie po stronie gen. Franco. Przed kilku laty rozczarował się, przeszedł nielegalnie przez granicę, dotarł do Paryża. W „Editions du Seuil" wydał tom opowiadań, których tematyka związana jest z wojną domową w Hiszpanii. Sztuka *Le jeu de la vérité* niewiele ma wspólnego z tymi sprawami; zaczyna się jak ostra komedia obyczajowa, ukazuje uzależnienie życia rodzinnego od przesądów i pieniądza; w dalszych aktach nabiera niemal pirandellowskiego rozmachu w igraniu z pojęciem rzeczywistości; kończy się znów akcentem innego typu: spaleniem majątku pozostawionego bohaterce utworu przez jej dawnego kochanka; łuna tego pożaru, to jakby symbol zerwania z dawnym światem. Może to jakaś aluzja autobiograficzna? Oczywiście, że dramat taki nieco dziwi publiczność typowo bulwarowego teatru, pamiętającego komedie nie tylko Augiera, ale i Flersa-Caillaveta. Tym bardziej że gra dwojga wspaniałych aktorów, Madeleine Robinson i Lucien Nata, jest uderzająco nowoczesna. Robinson szczególnie: ostra, gwałtowna, prawie dzika i brutalna, namiętna w intonacjach, tonach i zabarwieniach.

Czymże byłoby życie bez zaskoczeń i niespodzianek? W Wiedniu poszedłem do Kunst-Historisches Museum, chcąc zobaczyć obrazy Piotra Breughla. Ale po drodze tyle znalazłem rzeczy pasjonujących, że minęło kilka godzin, nim zbliżyliśmy się do sławnej sali nr 8, mieszczącej arcydzieła mistrza z Bredy. Nadeszła właśnie godzina zamknięcia Muzeum; nieubłaganie dokładny woźny nie puścił nas dalej. Wracając, skoro świt pobiegłem do naszego Breughla, ku zdumieniu cerberów mijałem wspaniałe sale, by się nie dać skusić niczemu i tym razem zdążyć na pewno. I cóż za niespodzianka! Te obrazy są przepiękne — ale jakże niepodobne do moich o nich wyobrażeń: prawie nowoczesne, śmiałe, zaskakujące w pomysłach, zadziwiające.

Każda prawdziwa podróż jest szeregiem zaskoczeń. W starym Rouen — pełno śladów wojny. Katedra powoli podnosi się z ruin. Specjalną techniką dźwiga się tu filary. Kościół St. Ouen nietknięty, ale z Palais de Justice niewiele zostało. Miejsce spalenia Dziewicy Orleańskiej do dziś zachowane i wzrusza oplotem wspomnień, ale muzeum poświęcone narodowej bohaterce dziwnie nieciekawe. Wracając z portu natrafiliśmy przypadkiem na dom, w którym żył i pracował Flaubert. Niedaleko stamtąd, w maleńkiej knajpce, zobaczyłem jedną z najładniejszych dziewczyn, jakie mi się udało zaobserwować we Francji; siedząc na stole machała nóżkami, uśmiechała się olśniewająco. Tak nieraz rozkwita kobiecość bezinteresownie, nie skierowana ku żadnemu określonemu celowi.

W pociągu powrotnym dziewczyna niemal równie interesująca była zaczytana w powieści Cronina *Klucze królestwa*. Gdy zaczęliśmy rozmawiać, okazało się, że — urodzona w Oranie, mieście *Dżumy* Camusa — pracuje teraz jako buchalterka na poczcie paryskiej. Rano, w pociągu do Rouen, młoda nauczycielka pracująca w tym mieście mówi, że pochodzi z Biarritz. To miasto nad granicą hiszpańską, niegdyś cieszące się jako letnisko sławą światową, jest dziś prawie zupełnie wymarłe. Owa nauczycielka, miła i pełna wesołości, a także subtelnej uprzejmości, właściwej francuskiej prowincji, wyraźnie się podoba młodemu lekarzowi francuskiemu, siedzącemu w tym samym przedziale. Jest on specjalistą, dobrze zarabia, podobno do 600.000 franków miesięcznie. Podatki dochodowe, które płaci, nie przekraczają 20%. Mógłby zarabiać więcej — ale woli żyć w pełni: czyta, pasjonuje się literaturą, oczywiście — podróżuje. Z sympatią pyta o Polskę. Nie wierzy Niemcom.

Miał rację Schopenhauer. Ludzie traktują siebie nawzajem z ciekawością pełną sympatii lub z nieufnym poczuciem obcości. W podróży raz po raz znajdujemy potwierdzenie tej prawdy. Na małej czeskiej stacyjce chciałem się napić piwa. Nie miałem koron — ofiarowałem chłopcu paczkę mentolowych (w Czechach bardzo popularnych) papierosów. Ale młody sprzedawca zgadzał się tylko na zapłatę gotówką. Cóż było robić? Myślałem, że trzeba zrezygnować z orzeźwiającego napoju. Lecz obserwujący tę scenę dwaj podróżni z sąsiedniego wagonu zafundo-

wali po wielkim Pilznerze nie tylko mnie, ale i kilku innym, odbywającym tę samą podróż, Polakom. Gdyśmy przysłali przez chłopca podziękowanie — owi nieznani przyjaciele dołożyli nam jeszcze flaszkę pysznej czeskiej śliwowicy. Nie chciałbym z tych faktów wyciągać wniosków przedwczesnych. Ale myślę, że sympatia pełna zaciekawienia żyje w sercach bardzo wielu, dalekich i bliskich, przyjaciół.

Wojciech Natanson

PREZENTACJA PISARZY

Na krótko przed śmiercią George Orwell przepowiedział, że: „Miejscem, gdzie należy szukać zarodków przyszłej Anglii, są obszary lekkiego przemysłu, ciągnące się wzdłuż głównych arterii komunikacyjnych... W tych ogromnych, nowych pustyniach ze szkła i cegły ostre różnice występujące między dzielnicami nędzy i pałacami w mieście dawnego typu czy wielkopańskimi siedzibami i nędznymi lepiankami na wsi — już nie istnieją. Rozpiętość dochodów ma szeroką skalę, ale na każdym poziomie rodzaj życia jest taki sam — w oszczędzających trud mieszkaniach i w obnażonej demokracji basenów pływackich".

Niwelujący wpływ nowoczesnej techniki i radykalna zmiana sposobu życia, jaki przyniosła socjalna rewolucja lat 40-tych, zaczynają wydawać owoce w literaturze. Dosyć cierpkie są te owoce. Od jakich trzech lat giełda literacka notuje rosnący przypływ nowego gatunku pisarzy. Jest to najmłodsze pokolenie, które wystartowało po drugiej wojnie i zdołało już zostać zarejestrowane pod atrakcyjną nazwą *„the angry young men"*. Każda epoka ma taki ferment, na jaki ją stać. Młodzi intelektualiści z awansu społecznego, rekrutujący się z prowincjonalnych uniwersytetów, wnoszą nową, bulwersującą atmosferę pretensjami, jakie mają do współczesności. Utworom ich, krojonym raczej na miarę krawca niż Fidiasza, poświęca się niewspółmiernie dużo miejsca, co budzi z kolei irytację starszego pokolenia. Interesujące jest tu raczej samo zjawisko *in statu nascendi*, a nie wartości literackie, które mogą się okazać jednodniowe.

Wspólną nazwą objęci są ludzie bardzo luźno ze sobą związani pod każdym względem, a często przeciwstawni. Aby więc nie popaść w niebezpieczne, sztywne szufladkowanie, ograniczymy się do najbardziej ogólnych informacji o tych pisarzach i ich własnych wypowiedzi.

Aby zacząć historię od Adama i Ewy, pierwszym przybyszem z innego wymiaru był *Lucky Jim* Kingsleya Amisa, raczej manifest niż powieść, która weszła do obiegowego słownictwa jako symbol oportunizmu na wesoło. Nazwa *angry* pochodzi jednak od sztuki Osborne'a *Look Back in Anger*. John Osborne, który ma obecnie 27 lat i wystawił już drugą sztukę, *Entertainer* uchodzi za najlepszego dramaturga od czasu Tennessee Williamsa i Artura Millera. Inni najczęściej wymieniani to John Wain, John Brain, i zupełnie jeszcze nieopierzeni — Thomas Hinde i Peter Tawdry. Oddzielny rozdział stanowią „cudowne dzieci" — Colin Wilson i Stuart Holroyd.

Wspólna im jest pewna faktura literacka, pochodzenie, wykształcenie, miejsce, jakie zajmują w społeczeństwie, i wreszcie postawa wobec rzeczywistości. Uniwersytety „z czerwonej cegły" dały im kwalifikacje zawodowe, ale nie zrobiły z nich dżentelmenów. Skażeni tym defektem i nie dość czystym akcentem, utknęli gdzieś pośrodku, między środowiskiem, od którego się oderwali, a tą warstwą wyższej burżuazji, do której nie pasują również. Dano im formację kulturalną, z której nie mogą czerpać pełnych korzyści. A że apetyt rośnie w miarę jedzenia, w rezultacie naturalnej samoobrony — stworzyli sobie odpowiednią filozofię. Filozofię, którą cechuje zupełny brak ideałów.

Aż do ostatniej wojny pisarze albo kończyli Oxford czy Cambridge, jak Graham Greene, Evelyn Waugh, Christofer Isherwood, Joyce Cary, Cyril Connolly, W. A. Auden — albo wcale nie mieli studiów wyższych, jak Lawrence lub Bennet. Ale nawet ludzie o skromnym pochodzeniu społecznym łatwo i chętnie przyswajali sobie tradycje wielkiej burżuazji. Pojęcie elity intelektualnej nie było czczym wyrazem. Wymagania i ambicje literackie pisarzy z lat trzydziestych miały szersze horyzonty. Żywe zainteresowanie dla spraw politycznych szło w parze z eksperymentami formalnymi i namiętną ciekawością dla ludzkiej istoty. Pojawienie się hordy młodych barbarzyńców, źle piszących, o języku brutalnym i cynicznych poglądach musiało wywołać panikę wśród starej gwardii. Sędziwy Sommerset Maugham bez ogródek wyraził, co o tym myśli: „Oni idą na uniwersytet nie po to, aby zdobyć kulturę, ale aby dostać posadę, kiedy zaś ją dostają, okazują się partaczami... W ich pojęciu wielka feta polega na pójściu do baru i wypiciu sześciu piw. To szumowiny". Zresztą, jak na złość, nagrodę literacką ufundowaną przez Maughama otrzymał Kingsley Amis za *Lucky Jima*.

Oczywiście pokoleniu Sommerseta Maughama trudno się pogodzić z myślą, że Anglia nie jest już dawną Anglią, i to połączenie komfortu materialnego i duchowego z poczuciem umiaru, zwanym *the art of gracious living*, które stanowiło ich ideał, należy do przeszłości. Młodzi są ulepieni z całkiem innej gliny. Pod względem politycznym i moralnym są neutralistami. Ich oportunizm to nie charakter, ale świadoma postawa. Jak najdalej od wszelkiego zaangażowania! W swoim pamflecie *Socjalizm i intelektualiści*, który jest niejako manifestem apolityczności, Kingsley Amis pisze: „Romantyzm w politycznym kontekście określiłbym jako irracjonalną właściwość, sprawiającą, że dajemy się wciągać w interesy i sprawy, które nie są naszymi sprawami. Kiedy rozglądamy się wokół siebie, aby znaleźć jakieś ujście dla tego romantyzmu, odkrywamy, że nic nie ma na składzie: żadnej Hiszpanii, żadnego faszyzmu, żadnego bezrobocia". Młodzi intelektualiści, których niedobra historia zmusza do zajmowania się tylko sobą, dalecy są od solidaryzowania się z klasą robotniczą; to oni raczej czują się pokrzywdzeni. „Było rzeczą słuszną domagać się wyższych płac dla robotników dawniej, ale teraz — dlaczego? — niektórym z nich powodzi się znacznie lepiej niż nam..." Toteż Kingsley Amis, który jest lektorem na uniwersytecie w Swansea, zgodnie z zaleceniami Woltera uprawia swój ogródek.

Jakże absurdalnie brzmi w takim kontekście nazwa „wściekli"! Nie zapominajmy jednak, że Anglicy są zimnokrwiści i nie próbujmy — dając się zasugerować nazwie — szukać zbyt bliskich analogii. Każda młodość ma swój ładunek dynamitu, zależy tylko, jaki z niego robi użytek.

„Jesteśmy cyniczni, odrażający, wyzuci z idealizmu, emocjonalnie znużeni" — mówi Jimmy Porter, bohater Osborne'a, i dodaje: „Myślę, że nasze pokolenie nie jest zdolne umrzeć za wielką sprawę, zrobiono to za nas w latach 30 i 40, kiedy byliśmy jeszcze dziećmi. Nie ma dzisiaj spraw sprawiedliwych do bronienia".

Problem ten powraca w *Retour to Innocence* Doris Lessing jako przedmiot sporu między Julią a jej kochankiem, uchodźcą z Czechosłowacji. „Chcemy żyć, chcemy być szczęśliwi, nie chcemy więcej naszych nieszczęśliwych bohaterów... Chcę wyjść za mąż, mieć czworo dzieci i żadnej wojny" — mówi Julia. „Ten biedny kraj nigdy nie widział równie egoistycznego, bardziej egocentrycznego, bardziej materialistycznego pokolenia, wy myślicie tylko o sobie..." — odpowiada kochanek.

Najciekawsza książka ubiegłego roku, *Room at the Toop* Johna Braina, pokazuje, jak w sprzyjających warunkach „wściekły młody człowiek" staje się oportunistą, choćby ceną miały być uczucia kochanej przezeń kobiety. Stopniami jego kariery są kobiety stojące od niego wyżej w hierarchii społecznej. Jest to Julian Sorel XX wieku. W związku z tym dużo pisano o zagadnieniu hipergamii, czyli awansie towarzysko-społecznym przez małżeństwo z kobietą dobrze urodzoną. Hipergamia jest przeciwieństwem mezaliansu, który oznacza żałosne wyobcowanie i degrengoladę. W Ameryce „poślubienie córki szefa" jest klasycznym

już składnikiem sukcesu ambitnego młodzieńca. Bohaterzy *Lucky Jim, That Uncertain Feeling, Look Back in Anger, Room at the Toop* wchodzą w związki małżeńskie lub pozamałżeńskie z kobietami ze sfer wyższych i nie znajdują w tym szczęścia. Związki te nie wychodzą nikomu na dobre, bez względu na to, czy konflikty z nich wynikłe traktuje się na wesoło, czy na serio. Tematyka i problematyka tych utworów wskazują na to, że struktura klasowa Anglii zaczyna trzeszczeć i że zagrożone jest samo pojęcie angielskiego charakteru. Dokonuje się tu jakiś szczególny rodzaj rewolucji.

Młodym pisarzom zaproponowano zabranie głosu o „stanie naszej cywilizacji" i roli pisarza w społeczeństwie. Na wezwanie odpowiedziało ośmiu pisarzy: L. Anderson, K. Tynan, S. Holroyd, J. Osborne, D. Lessing, J. Wain, B. Hopkins i C. Wilson. Całość ukazała się nakładem MacGibbon and Keé pt. *Deklaracja*. Niektórzy odmówili udziału, jak Kingsley Amis (patron całego ruchu), który dowcipnie odpowiedział, że jest „wściekły tylko wtedy, kiedy przytłucze sobie palec". Etykietka „wściekły" nie była tym razem obowiązująca, raczej jej unikano. I tak Doris Lessing, Kenneth Tynan i Lindsay Anderson znaleźli się tam dość nieoczekiwanie i chyba po to, aby niedowarzenie najbardziej bojowych zrównoważyć odrobiną rozsądku.

Sam tytuł robi wrażenie; brzmi uroczyście i obowiązująco: *Deklaracja*. Czy ma to być coś w rodzaju *Manifestu Komunistycznego?* — zapytuje jeden z krytyków. Odpowiedź na to daje wprowadzenie pióra Toma Maschlera, w którym czytamy: „Pewna ilość młodych i bardzo przeciwstawnych pisarzy wdarła się na widownię i usiłuje zmienić wiele wartości, uważanych za dobre w ciągu ostatnich lat. Żadnemu krytykowi nie udało się dotąd w sposób obiektywny ustawić ich i określić ich wzajemnego stosunku". Zbiór ten ma dopomóc publiczności w zrozumieniu, co się dzieje, i pokazać nowe formy, które kształtują się w brytyjskiej myśli i literaturze.

Jak zapewnia Maschler, zgromadzeni w *Deklaracji* pisarze nie tworzą wspólnego frontu. „Daleko do tego, jeden atakuje drugiego na tychże stronach. Niektórzy nawet mieli wątpliwości, czy mogą pokazać się w tej samej okładce z ludźmi, których poglądom gwałtownie się sprzeciwiają."

Każdy z tych pisarzy próbuje na swój sposób „tworzyć i kierować". Wprowadzając jednak swoje gwiazdy wydawca apeluje o taryfę ulgową. „Musimy pamiętać, że mają oni swoje dwadzieścia i trzydzieści lat, będą się jeszcze rozwijać i mogą nawet zmienić swoje poglądy. Jest to prerogatywa każdego artysty."

W rzeczywistości wiek uczestników waha się między 23 a 38 rokiem życia, co wprawdzie nie stanowi nawet pełnego pokolenia, ale wojna, która wypada pośrodku, dzieli tych ludzi na dwa odrębne światy. Eseje Doris Lessing, Kenneth Tynana i Lindsey Andersona to świadome i dobrze napisane ataki na tak dzisiaj powszechne intelektualne lenistwo i moralną niekompetencję. Szukają oni wyjścia z impasu nawołując do kontynuowania sprawy przerwanej przez drugą wojnę; ich zdaniem konieczne jest związanie literatury z wydarzeniami politycznymi i socjalnymi. John Wain reprezentuje tutaj styl nowoakademicki; jego esej jest chłodny, konserwatywny i umiarkowany. Inną grupę wypowiedzi reprezentują Colin Wilson, Bill Hopkins i Stuart Holroyd, „outsiderzy" naszych czasów, którzy zaabsorbowani są odkrywaniem nowej religii czy filozofii, brak im jednak jaśniejszego rozeznania i precyzyjnego wysłowienia się. Każdy śpiewa tu na własną nutę. Jednak niemal w każdej z tych wypowiedzi można doczytać się głębokiego rozczarowania ludzi, którzy zdają sobie sprawę, że kurczące się imperium nie może zapewnić oparcia ich osobowości.

Zawarte w deklaracji stwierdzenia nie są niczym nowym w humanizmie. Nie jest wielkim odkryciem, kiedy Anderson pisze: „Tylko jedno jest pewne, w wartościach humanizmu i w ich zdecydowanym zastosowaniu do naszego społeczeństwa leży przyszłość. Nam pozostaje tylko wierzyć w nie". W tym sęk, że im samym trudno ustalić, w co wierzą. Osborne, przeciwnik monarchii, oświadcza: „Lud potrzebuje symboli, aby żyć". Trzej neofideiści zgodnie stwierdzają, że trzeba mieć „wspólne *credo* jak za dawnych czasów". Zestawiając religię z egzystencjalizmem Colin Wilson dodaje

smętnie: „Ale religia ma dom — Kościół. Egzystencjalizm nie ma domu — jak dotąd".

Bill Hopkins ofiarowuje światu pomoc intelektualistów. „Wierzę, że naszej cywilizacji potrzebny jest cement, który by powstrzymał jej krach do czasu, aż nowa cywilizacja się rozwinie. Koniec końców jej wielką potrzebą jest nowa religia, która dałaby jej siły. Ale filozofia i nowa religia mogą się rozwinąć jedynie przez nowe wodzostwo. Wyłonienie takich przywódców, zależy wyłącznie od tego, czy potrafimy produkować ludzi zdolnych do myślenia bez prawideł i wzorów. Abstrahując od pisarzy o niezwykłych zdolnościach poświęcenia, nie uważam za prawdopodobne, by ludzie tacy mogli w porę się wyłonić, aby spotkać nadchodzący kryzys." Jak wszyscy fideiści lubi straszyć Apokalipsą.

Stuart Holroyd określa istotę postawy religijnej w sposób bardziej zróżnicowany, jako coś, co wyrasta z „dwu biegunów egzystencji", którymi są *l'horreur de la vie* i *l'extase de la vie*. Nowi prorocy, głoszący konieczność powrotu do religii, trafili na sprzyjającą koniunkturę, brak im jednak podstaw naukowych.

Kenneth Tynan, jako najstarszy w tym gronie, uwagi swe ujmuje w formie *Listu do młodego człowieka*, w którym udziela mu doświadczonych rad oraz wspomina własne początki. „Dziwna rzecz, generacja 1945—48 nienajgorzej weszła w dojrzałość. Wybija się w Izbie Gmin, pisze komedie muzyczne, które cieszą się wzięciem po obu stronach Atlantyku, ma wpływ na radio i telewizję, wycisnęła wybitne piętno na filmie i podobno ożywiła angielską powieść." Ale też i sytuacja ich była lepsza niż obecnej młodzieży. Fizycznie niedożywieni, na skutek obowiązującego jeszcze długo po wojnie systemu racjonowania, duchowo wyżywali się w całej pełni. „Wszyscy znaleźliśmy się w promieniu wyjątkowego i przejściowego fenomenu, który przeleciał przez Anglię w 1945. Dziś się już tego nie pamięta, ale w tym czasie nazywaliśmy to wahnięciem się na lewo. Teraz, jak wiadomo, uprawiamy umiarkowanie, a okres 45—50 uważa się za pięć lat straconych na burżuazyjny masochizm."

Od tego czasu prestiż Anglii ciągle się zmniejsza. W poczuciu bezsilności Tynan łagodnie pokpiwa z losu młodego pisarza w trybach machiny prasowej. Młodzi potrzebują „organu, platformy do wyrażania swego zniecierpliwienia dla konwencji, »dobrego smaku«, brytyjskiego prestiżu, uważania słowa »emocjonalny« za coś niestosownego". Błyskotliwi defetyści w rodzaju Koestlera szybko „wyjaśnią" im wszystko. Między innymi — że ich sympatie lewicowe „mają źródło w młodzieńczym buncie przeciw rodzicom" oraz, że jedyna rzecz, na którą w najlepszym wypadku możemy liczyć, to „odroczenie wyroku". Rady Tynana nie są radami pomyślanymi na serio, któż z młodych słuchał bowiem czyichś rad. To raczej zręczna i inteligentna żonglerka.

Jedynie wypowiedź Osborne'a, napisana niechętnie i w ostatniej chwili, jest autentycznie młodzieńcza i żywiołowa. Osborne nie czuje się powołany do rozwiązywania problemów ogólnych. „Chcę zmusić ludzi do odczuwania, dać im lekcję odczuwania. Myśleć mogą potem." Jest właśnie świeżo pod wrażeniem próbnego wybuchu na wyspie Bożego Narodzenia. Nie może wyśmiewać idiotyzmów popełnianych przez rządzących, gdyż mordercy nie są zabawni. W czasie akcji w Suezie zbierał podpisy pod listem protestacyjnym do prasy, tym razem nawet tego nie uczynił. Osborne tak wyjaśnia swój antymonarchizm, który mu zarzucano, zwłaszcza po sztuce *Entertainer:* „Mój sprzeciw w stosunku do królewskiego symbolu opieram na tym, że jest martwy... Podczas gdy symbol krzyża oznacza wartości, korona po prostu oznacza substytut wartości". Oczywiście żaden z intelektualistów z *Labour Party* nie ośmieli się otwarcie zaatakować tych nic nie znaczących symboli, aby nie utracić głosów swoich wyborców.

Dla Osborne'a, który zresztą w tej chwili należy do świetnie zarabiających pisarzy, „socjalizm to eksperymentalna idea, nie zaś dogmat, postawa wobec prawdy i wolności, sposób, w jaki ludzie powinni żyć i traktować się nawzajem... Jestem pisarzem i mój udział w socjalistycznym społeczeństwie polega na pokazaniu tych wartości przy pomocy mego warsztatu, nie zaś na wskazywaniu sposobów wprowadzenia ich w czyn". Jeżeli Osbor-

ne reprezentuje tu najwyższy stopień zaangażowania, co mówić o innych.

Lindsay Anderson, rozgoryczony ostatnią klęską filmu angielskiego w Cannes, ostro krytykuje snobizm, uczuciowe zahamowania i zupełne *désintéressement* dla obecnej sytuacji. „Na podstawie filmów można by sądzić, że Anglia jest krajem bez problemów, w którym od 50 lat nie zaszły żadne zmiany i która w dalszym ciągu pozostaje centrum Imperium."

Najbardziej istotny jest problem, jakiej Anglii chcemy — mówi Lindsay Anderson. Lewicy brak wyobraźni, co jest w polityce katastrofalne. „Stara moralna inspiracja, jaką dawał radykalizm, wyczerpała się i jej utrata nie może być nadrobiona przez intelektualistów z Fabian Society. Zasługiwali na to, aby przegrać... Torysi przynajmniej konsekwentnie zmierzają do powrotu na drogę uprzywilejowania klasowego i kapitalistycznej ekonomiki. Aby socjalizm mógł przemówić, musi otrząsnąć się ze swoich kompleksów niższości i opozycji." Dlatego bohaterem Osborne'a nie mógł być pozytywny lewicowiec, lecz „wściekły młody człowiek", w którym młode pokolenie odnajduje odbicie własnego zdegustowania dla angielskiej hipokryzji i własnego zagubienia. Łączenie Osborne'a na podstawie pozornych podobieństw z pisarzami, których poglądy są często przeciwstawne, jest zdaniem Andersona niewłaściwe. „Zarówno Kingsley Amis jak John Wain mają satyryczne spojrzenie na społeczeństwo, które w pewnych punktach pokrywa się z postacią Jimmy Portera, zasadniczo jednak obaj są antyidealistyczni, antyemocjonalni i letni lub wymijający, jeśli idzie o społeczne zaangażowanie." Politycznie istnieją w próżni, gdyż nie wierzą w skuteczność żadnej politycznej akcji. Tymczasem — mówi Anderson — industrializm i system powszechnego wykształcenia przeobraził społeczeństwo i sam sceptycyzm nie wystarczy. Nie chcą tego uznać ani liberałowie, ani lewicowcy, dla których sztuka stanowi dywersję lub „estetyczny eksperyment". Tym też należy sobie tłumaczyć martwotę, trywialność i kompletną nieodpowiedzialność artystycznych zjawisk w Anglii. Socjalizm, który nie potrafi wyrazić się w emocjonalnych, ludzkich, poetyckich terminach, nigdy nie owładnie wyobraźnią narodu. Z tego wniosek, że Anglia potrzebuje nowej inteligencji, odpowiadającej potrzebom chwili obecnej.

Na zakończenie Lindsay Anderson wyraża nadzieję, że przynajmniej pewne mity zostały ostatnio rozwiane. Chodzi teraz o wyciągnięcie wniosków z faktów, o zdobycie się na dojrzałość polityczną. W literaturze jest to umiejętność mówienia do siebie, „mówienia, które odnosiłoby się do spraw aktualnych, nie zaś nieustanny wyścig idei wokół ściany śmierci".

Nie, *Deklaracja* nie jest niczym w rodzaju *Manifestu Komunistycznego*. Nie daje odpowiedzi na żadne pytanie. Trochę oskarża, trochę lituje się nad losem pisarza w cieniu bomby wodorowej. Jest szukaniem po omacku dróg, które mogą równie dobrze doprowadzić do nowego realizmu, jak mistycyzmu. Trudno z tych emocjonalnych proklamacji o „konieczności" zmiany odczytać kształt przyszłości. Jak jednak powiedział przy tej okazji J. G. Weightman w *Twentieth Century*, „dobrą jest rzeczą transfuzja energii nawet w formie irytacji".

Anna Bartling

„GŁOSY W CIEMNOŚCI" WE FRANCJI

Głosy w ciemności przeszły przez pierwszą barierę językową. Powieść Juliana Stryjkowskiego, przełożona przez Wiktorię Achères na język francuski, wydana przez znaną firmę Julliard bez jakiejkolwiek pomocy finansowej, politycznej czy ideologicznej z naszej strony, jest właśnie w tej chwili na warsztatach krytyków. Minął gorący okres doroczných nagród (Goncourt, Renaudot) absorbujących wszystkie pióra i zajmujących łamy wszystkich pism. Trzeba się więc teraz spodziewać najciekawszych i najwnikliwszych omówień. Ale już te głosy, które do nas doszły, są interesujące. Interesujące może nie same przez się — omówienia na poziomie chociażby problematyki postawionej przez Stryjkowskiego dotychczas nie ma — ale jako wyraz gustów i stanowisk środowisk kulturalnych. Francuski świat kulturalny jest jak każdy świat bardzo rozbity i zróżnicowany. Ta sama książka wzbudzi odmienne, przeciwstawne sądy. W wypadku arcydzieła, które narzuca się samo wszystkim, odmienna będzie argumentacja przyznanej mu rangi. Nie ma w tym nic nadzwyczajnego. To jest po prostu specyfika środowisk myślących.

Francuskie koła lewicowe dały wyraz swemu stanowisku wobec książki Stryjkowskiego piórem André Wurmsera, który w *„Les Lettres Françaises"* poświęcił *Głosom w ciemności* tygodniowy felieton. Stanowisko Wurmsera jest jak na marksistę bardzo idealistyczne. Streszczając, analizując bardzo drobiazgowo *Głosy w ciemności* Wurmser widzi w książce Stryjkowskiego przede wszystkim to, co wychodzi na spotkanie jego tezie. Zarzuca jej znowu to — bardzo wysoko zresztą oceniając książkę — co się tej jego tezie sprzeciwia. Wurmser chciałby każde zjawisko literackie widzieć jako ilustrację ideologii, którą wyznaje. Zarzuca więc Stryjkowskiemu nieukazanie, a więc nienarzucenie, perspektyw socjalizmu, które by same już przyniosły rozwiązanie wszystkich problemów, postawionych przez książkę, a więc walki klasowej, losu Żydów, antysemityzmu. Wurmser chciałby także, aby książka nie ominęła żadnego z konfliktów początku wieku, aby była kluczem otwierającym wszystkie strony tamtego świata. „To nie przypadek — pisze — jeśli wydawca przedstawia książkę: T o ś w i t s y j o n i z m u, a nie, tak niewiele lat przed Rewolucją Październikową, ś w i t s o c j a l i z m u." Wypowiedź Wurmsera to typowy, schematyczny przykład stosowania recept socrealistycznych do dzieła sztuki. Te recepty uniemożliwiają Wurmserowi nawet prawidłowe odczytanie książki. Wurmser nie odczytał więc istotnego czasu *Głosów w ciemności*, czasu ich powstania, który się stale rzutuje na czas powieściowej akcji. Przecież Stryjkowski na los Żydów z galicyjskiego miasteczka patrzył poprzez płomienie krematoriów, dlatego tak ostro mógł ujrzeć konflikty nędzy i wyzysku, zła i dobra, materii i ducha. On patrzył z perspektyw śmierci, z perspektyw ostatecznych, które niestety już nic nie wyjaśniają. Tego dramatu krytyk socrealistyczny nawet nie podejrzewa. Je-

go perspektywy zasłaniają mu te, które są u Stryjkowskiego. Trzeba zresztą powiedzieć, że Wurmser nie czuł się bardzo pewny ze swoimi kryteriami przy książce Stryjkowskiego. Stosował je zresztą z najlepszą wolą, sumiennie, życzliwie, stosował te, bo innych nie miał, ale zdawał sobie sprawę z ich nieprzydatności, bo jednak nie jest — jak być przecież potrafi — kategoryczny. Wprost przeciwnie:

„Wiem dobrze, co można mi zarzucić: że wprowadzenie do powieści nie-Żydów nadwerężyłoby jedność kompozycji (ale to jest sprawa równowagi i proporcji); że nie są oni zresztą tak nieobecni, jak ja mówię; że groźba antysemityzmu występuje wyraźnie w świadomości Żydów (lecz jej zarysowanie w świadomości nie-Żydów bardziej uwypukliłoby specyficzność, skomplikowanie); że nie ufam czytelnikowi, któremu niepotrzebna cała panorama do podziwiania pejzażu (lecz choćby obraz był najmniejszy, światło musi padać p r a w i d ł o w o — to podkreślenie Wurmsera, a nie moja ironia); że Stryjkowski postawił sobie za cel odtworzenie społeczeństwa żydowskiego z pierwszych lat stulecia... Wystarczy, że powiem to, co powiedziałem: cel swój osiągnął znakomicie... Można mi zarzucić jeszcze i to: »Pan który cytuje, kiedy trzeba i nie trzeba Balzaka, nie zarzuca mu jednak, że przedstawiając społeczeństwo kapitalistyczne ani słowa nie mówi o klasie robotniczej«. Ale ja też żałuję tylko, a nie oskarżam; trzeba żałować, że Balzac pominął tkaczy, piwnice Lille, dzieci Nantes, a zresztą *Głosy w ciemności* nie ukazują klasy rządzącej, lecz pewien partykularz..."

O książce Stryjkowskiego wypowiedziało się środowisko, którego zdanie bardzo musi obchodzić autora, jak również wielbicieli jego książki. Czytając *Głosy w ciemności* zastanawialiśmy się niemało nad tym, czym ta książka będzie dla Żydów, jak oni ją przyjmą, czy ją docenią? Docenili. „*Głosy w ciemności* to przesycone poezją dzieło umiaru i prawdy, to dzieło znakomite" — pisze B. Adam we wstępie do przedrukowanego fragmentu powieści. „Można bez przesady uznać *Głosy w ciemności* za arcydzieło współczesnej literatury żydowskiej. Może po raz pierwszy w blasku tej książki widzimy to bogactwo natchnienia, które skomplikowane życie żydostwa Europy wschodniej może dać pisarzowi formacji europejskiej. Właśnie dlatego, że środowisko przedstawione przez Stryjkowskiego na ogół jest *par excellence* domeną literatury *yidisch*, stwierdzić można, iż bez emfazy, bez folkloryzmu i bez specyficznego, charakteryzującego tę literaturę manieryzmu da się ten świat żydowskich miasteczek wschodnio-europejskich ukazać w skali ogólnoludzkiej" (*„Arche"*).

Książka Stryjkowskiego została więc przyjęta przez środowiska żydowskie we Francji, jak widać, entuzjastycznie. Mało entuzjastycznie! Zachłannie. Zbyt zachłannie. Krytyk *„Arche"* wydziera ją z literatury polskiej, niechętnie, półgębkiem przyznaje, że została przełożona z polskiego. Żebyż tylko to! Zachłanność posunięta jest dalej, za daleko. Żydowski krytyk, urzeczony tworzywem *Głosów w ciemności*, stroną obyczajową, religijną, tym wszystkim, co jest dopiero ich fakturą, zapomina o najistotniejszym sensie książki Stryjkowskiego. Nie odczytuje całej treści tego przejmującego przesłania o losie ludzkim, o człowieku wystawionym na maksymalne próby, upadającym pod krzyżami wszystkich możliwych nieszczęść i łudzonych wszystkimi mesjanizmami. Krytyka żydowska swoim entuzjamem dla faktury mimo woli zaciera powszechność i ogólnoludzkość *Głosów w ciemności*. Jeden z tych krytyków nie może się nawet powstrzymać od zjadliwości pod naszym, polskim adresem. Otóż do tego nie ma żadnego, ani formalnego, ani moralnego prawa. Nie tylko dlatego, że *Głosy w ciemności* należą do literatury polskiej, ale dlatego przede wszystkim, że książka Stryjkowskiego, jak mało która książka, wyprana jest z wszystkich kompleksów i przesycona dojmującą tęsknotą właśnie do polskości.

Czytając głosy prasy, marksistowskiej i syjonistycznej, o *Głosach w ciemności* trudno nie pomyśleć, że zachłanność ideologiczna szkodzi prawidłowemu stosunkowi do dzieła sztuki.

Z dotychczasowych omówień *Głosów w ciemności* najbardziej wszechstronny, jeśli nie najgłębszy, jest szkic zamieszczony w miesięczniku *„Evidences"* przez znanego, piszącego w języku polskim i francuskim krytyka emigra-

cyjnego, K. A. Jeleńskiego. Jeleński, jedyny jak dotychczas z piszących we Francji o książce Stryjkowskiego, dostrzegł to, co jest w niej najistotniejsze: czas powstania książki, czas zagłady. Jeleński dostrzegł go już w tych ukazanych losach małomiasteczkowych Żydów; dojrzał na ich twarzach winkrustowaną przez Stryjkowskiego przyszłość: „Wśród tych dzieci, młodzieniaszków rozpoznajemy już tych, którzy się zasymilują z mieszczaństwem czy inteligencją polską i zginą zapewne zamordowani w Oświęcimiu..."

Większość krytyków, co, przyznam, zdumiało mnie ogromnie, chwali przekład Wiktorii Achères (Jean Bloch Michel ma zastrzeżenia jedynie co do realiów). Dobry przekład *Głosów w ciemności* wydawał mi się niemożliwy. Ten język, uczciwy w surowości i poetycki zarazem, jakżeż jest zróżnicowany. Każda z postaci mówi niemal własnym dialektem. Czytając *Głosy w ciemności* prawie materialnie, fizycznie słyszałem Aronka, jego matkę, Tojwiego, Chamariem, nawet Pesi. To rzecz rzadka. Najczęściej słyszy się natrętny głos autora. Mało znam książek tak bogatych językowo, jak książka Stryjkowskiego. Dlatego nie wierzyłem z góry w możliwość doskonałego przekładu. Rokowałem mu najwyżej poprawność. Może nawet lepiej, myślałem: pewne siłą rzeczy ubóstwo językowe w przekładzie uwypukli drugą, filozoficzną warstwę książki. Wtedy na plan pierwszy wysunie się humanistyczny, ogólny sens przesłania Stryjkowskiego. Okazuje się jednak, że przekład pani Achères nie jest samą tylko sztampą i poprawnością, jeśli tygodnik paryski *„L'Express"* tak pisze:

„W chwili kiedy ludzie zastanawiają się z całą dobrą wiarą, na jaką ich stać, nad tym, co spotęgowało w nich świadomość i poczucie odpowiedzialności, pojawia się nowy rodzaj literatury, którego ambicją jest ukazanie przejścia człowieka od starego mitu do nowej postawy, obywatelskiej. I to się właśnie udało Stryjkowskiemu, który wprowadza nas w życie galicyjskiego getta, to pełne ciemności, to barwne, jak obraz Rembrandta".

zb

PO WYSTAWIE NOWOCZESNYCH

Równo w dziewięć lat po pierwszej (krakowskiej) wystawie sztuki nowoczesnej nastąpiło otwarcie drugiej — tym razem w salonach Zachęty (!). Po wielu latach malowania do szuflady i nieobecności na niesławnych „ogólnopolskich" (numerowanych jak zjazdy) — nowocześni zostali zaliczeni do jednego z równouprawnionych kierunków sztuki narodowej. Sprawiedliwości stało się zadość, ale co dalej?

Właśnie. Tylko Julian Przyboś miał odwagę postawić to pytanie *(Sztuka abstrakcyjna — jak z niej wyjść. „Przegląd Kulturalny")*. Nowocześni wystąpili tym razem tłumnie (55 malarzy i rzeźbiarzy) i po raz pierwszy chyba w Polsce mieliśmy do czynienia z oficjalnym niemal salonem, reprezentującym ten kierunek. Liczba dzieł wybitnych była nikła w porównaniu z przeciętnością i tworami jawnie nieudanymi. Fakt, że nowocześni dochowali się własnych pacykarzy, można zaliczyć — od biedy — do objawów pozytywnych, znaczy, że jest to coś normalnego, coś, co ma swoje nieliczne szczyty i rozległe doliny.

Szczytów było niewiele, można je porachować na palcach jednej ręki. Henryk Stażewski — nestor polskich abstrakcjonistów, klasyczny „geometra", Maria Jarema — świetna i niepodobna do nikogo, Adam Marczyński, który nowoczesność godzi z wrażliwym okiem impresjonisty, i Stefan Gierowski — najzdolniejszy z młodych, który w swoim najlepszym obrazie nawiązuje do unizmu Strzemińskiego. Więc czworo, słownie czworo.

Poza tym tak wielkie materii pomieszanie, że trzeba zupełnie poważnie zapytać, co to znaczy „nowoczesność": czy jest to niedobry taszyzm Kantora, czy prerafaelicko-nadrealistyczne obrazki Mikulskiego, czy może witkacowskie szaleństwa Tchórzewskiego?

Na wystawie nie brak było prac dojrzałych do muzeum (w dobrym tego zakurzonego słowa znaczeniu), natomiast brak było rewelacyjnych zapowiedzi. Po obejrzeniu stu kilkudziesięciu dzieł trudno odpowiedzieć, jakie będzie jutro sztuki nowoczesnej.

Może nie jest to zagadnienie lokalne,

ale odbicie ogólnego kryzysu. Może po okresie „burzy i naporu", po eksplozjach nowych idei plastycznych, które wstrząsnęły sztuką europejską przed pierwszą wojną światową i bezpośrednio po niej — nastąpił teraz okres stabilizacji, „przetrawiania", wykorzystywania i popularyzacji tamtych doświadczeń. Najwięksi malarze współcześni zmarli parę lat temu lub dobijają osiemdziesiątki. Krzykliwe rewelacje (Buffet) są raczej sensacjami rynku niż sztuki.

Julian Przyboś we wspomnianym artykule, zastanawiając się nad pytaniem, „jak wyjść z abstrakcjonizmu, żeby wrócić do obrazu i malarstwa", dostrzega dwie aktualne i cenne propozycje: „reintegracja przedmiotu", głoszona przez Henryka Berlewiego. Polaka mieszkającego i tworzącego w Paryżu, oraz podjęcie spuścizny malarskiej Władysława Strzemińskiego, zwłaszcza z ostatniego okresu jego twórczości (malarstwo powidoków).

Nie znam prac Berlewiego, ale druga propozycja jest godna zastanowienia, chociaż kontynuatorzy Strzemińskiego na omawianej wystawie, nawet tak wybitni, jak Stefan Wegner, dali tylko powielonego Strzemińskiego. A może należy jeszcze raz przemyśleć jego teorię widzenia i wysnuć z niej wnioski dalsze i głębsze niż autor. Przejąć nie gotową metodę malowania, a nawet widzenia, ale jego świetną dialektykę, jego zaciekłość teoretyczną i odwagę stawiania istotnych zagadnień plastycznych i wyciągania najdalszych wniosków (barok zanegowany unizmem). Brak programów i zainteresowań teoretycznych jest charakterystyczną, ale nie najmocniejszą stroną dzisiejszych nowoczesnych.

Czym zresztą jest nowoczesność, której udział w życiu sprowadza się do urządzania wystaw raz na 10 lat! Nasi nowocześni (nie z własnej winy) nie mają wpływu na architekturę, na przemysł, na codzienne organizowanie widzialnego świata. Są jak emigracyjni politycy. Choćby najmądrzej myśleli, nic z tego nie wynika. Wyjęto im z rąk materię.

zb

W POWIECIE I JESZCZE NIŻEJ

Jest na mapie Polski kilka miejsc, które kojarzą się z czymś określonym, z czyjąś twarzą, domami, pejzażem. A wokół tego tysiące anonimowych punktów, różne Wólki w kwiatach jabłoni lub pod okapem śniegu, nieznane i egzotyczne jak Honolulu. To zawsze będzie skłaniało do melancholijnych wierszy o kraju. Można je pisać z ogromnej niewiedzy i niejasnych wyrzutów sumienia. Natomiast autentyczny kontakt z prowincją skłania raczej do publicystyki niż do liryzmu.

Byłem niedawno w jednym z północnych województw Polski. Zorganizowano mi kilkanaście spotkań autorskich „na szczeblu" wojewódzkim, powiatowym i jeszcze niższym. Wróciłem przeświadczony, że akcje tego rodzaju nie mają wielkiego sensu. A oto szczegółowe uzasadnienie:

W pracy kulturalnej na prowincji panuje od szeregu miesięcy przestój. Stare metody, wielkie, „odgórne", kosztujące ciężkie miliony akcje, związane najczęściej z propagandą czegoś lub kogoś — skończyły się i potępione zostały jako niesławna pozostałość minionego okresu. Proces formowania się autentycznych środowisk i grup kulturalnych jeszcze nie nastąpił lub przebiega anemicznie i opornie. Stary król umarł, młody jeszcze w pieluchach. Więc rządzi regent — wóda.

Właściwie pozostało tak, jak było: są więc w radach narodowych wydziały kultury, domy kultury, biblioteki. Wydziały, jak to wydziały, urzędują. Domy kultury świecą pustkami, a biblioteki są mało odwiedzane, brak w nich nowości, natomiast półki uginają się od literatury, której niesposób czytać bez przymusu. Na utrzymanie tego aparatu poświęca się ponad 90% funduszów przeznaczonych na kulturę.

W takiej sytuacji plenią się akcje pozorne. Raz na kwartał przyjeżdża literat z Warszawy lub prelegent Towarzystwa Wiedzy Powszechnej. Literat przeczyta parę wierszy, prelegent wyduka z kartki referat o lotach kosmicznych, po czym rączo pobiegną na pociąg, bo z pociągami na prowincji nie ma żartów. Zadowoleni urzędnicy wpisują w sprawozdanie nową cenną pozycję. I znów deszczyk mży, mega-

fony na placyku transmitują Bacha, w gospodzie dzwoni cienkie szkło.

Nie wiem, czy istnieje jakiś realny plan kompleksowy akcji w terenie, ale wygląda na to, że nie istnieje, i cała sprawa puszczona jest na żywioł (a raczej brak żywiołu). Urzędnicy (ci mali i ci w Ministerstwie) czekają na inicjatywę „od dołu", pomni, że tradycyjną funkcją urzędu jest wydawanie lub odmawianie pozwoleń. Zapominają, że po latach tłamszenia inicjatywy ludzkiej, trzeba właśnie na początek przyjąć rolę inspiratora.

Afisz zapowiadający mój odczyt w jednym z powiatowych miasteczek był bardzo ładny i sporządzony wedle wszelkich zasad dobrego liternictwa. Okazało się, że autorem jego a zarazem kierownikiem miejscowego domu kultury jest młody absolwent Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Taka siłaczka w męskim wydaniu. Nie bez trudu, pokonując idiotyczne przeszkody, zorganizował tu ognisko kultury plastycznej i amatorski zespół teatralny. Po roku istnienia, a nawet sukcesów zespół rozlatuje się. Amatorzy żądają minimalnego zresztą wynagrodzenia, słusznie rozumując, że, gdy poświęcają swój cały wolny czas, należy się im godziwy zwrot kosztów. Amator to nie znaczy asceta. Ale na to nie ma zgody czynników. Na bezsensowne akcje „od góry", na opłacanie nieruchawego aparatu pieniądze są, a na poparcie (finansowe, drodzy idealiści, a nie moralne) zdrowej inicjatywy, jeśli już zdarzy się taki cud, że się tam coś wykluwa — nie ma i już. Więc ten najmądrzejszy i najaktywniejszy kierownik, jakiego spotkałem, jest rozgoryczony i postanowił wyjechać. Na jego miejsce przyjedzie pewnie zwolniony w ramach kompresji etatów urzędnik. Pracę swoją będzie wykonywał sumiennie, to znaczy postara się, aby przed każdym przyjazdem kogoś „z góry" sala w Domu Kultury była wyprzątana.

Czy tak źle jest wszędzie? Nie wiem. Dzielę się moim doświadczeniem — cząstkowym. Chętnie bym się przekonał, że nie wszędzie jest tak, jak opisałem. Chętnie zapoznałbym się z jakąś rzetelną, opartą na bogatym materiale analizą socjologiczną zagadnień kultury na prowincji, popartą wiarygodną statystyką. Tylko gdzie tego szukać?

A teraz do kogo ta mowa? Do literatów, żeby czym prędzej jechali z kagankiem kultury do zabitych deskami miasteczek i zakazanych gmin? Broń Boże. A może do artystów, żeby zdali sobie sprawę z prawdziwego poziomu kultury w narodzie i zechcieli się zniżyć? Były takie niemądre teorie, ale na szczęście minęły.

Więc do kogo? Do aparatu? Ale aparat nie czyta, aparat działa.

zh

ODRODZONY „FILOMATA"

Nigdy nie pomyślałem jeszcze, że tak drobiazgowe, chcę powiedzieć tak szczegółowe są wpływy października. O październiku myśli się zawsze w kategorii dużych, zasadniczych idei. Wolność myśli, niezależność ducha, w tym się wszystko inne mieści. I o tym wszystkim innym już się szczegółowo nie myśli, tym wszystkim innym już się żyje.

Aż nagle! Trafił mi w ręce numer 112 *„Filomaty"*. Dobre, mądre pisemko — format i dziś zaprasza do diminutiwu — młodości. Czytane, kiedy to? Z pewnością za mało czytane. Nie mam niestety z *„Filomatą"* związanych takich wspomnień jak gimnazjalni „klasycy", późniejsi filolodzy. Irena Krońska (pamiętam jeszcze jej przekłady sielanek greckich), klasyczny filolog, w dodatku ze Lwowa, gdzie profesor Gansiniec działał, ma wspomnienia bogate i szczęśliwe: „...Ile wspomnień związanych z tym pismem, które na niewielu stronicach małego formatu tyle umiało zawrzeć wiedzy, tyle podniet intelektualnych, estetycznych i moralnych...".

Otóż ten stodwunasty numer *„Filomaty"*, który się właśnie ukazał pod tą samą co przed wojną redakcją Romana Gansińca, jest kontynuacją dawnego pisma młodzieży filologicznej. Porachujmy: numer stodwunasty *„Filomaty"*. Numer stojedenasty ukazał się w czerwcu 1939 roku. Po osiemnastu latach.

W minionych latach kultura antyczna zepchnięta została na dosłowny margines. Z okien klasowych nie dochodziło już owo: *rana, ranae*. Łacina zamilkła niemal zupełnie. Studia filologiczne na uniwersytetach znalazły się na podobnym poziomie. Ostatecznie nic dziwnego. „Antygonę — pisze w cytowanym

wspomnieniu Irena Krońska — która umiała odmówić posłuszeństwa królowi, kiedy żądał od niej czynu w jej rozumieniu niemoralnego, bo »taka już była, że współmiłowała, a nie mogła współnienawidzić«, zastąpił jako wzór do naśladowania grzeczny Kawaler Złotej Gwiazdy, otrzymujący w nagrodę za swoją wzorową typowość błyszczące buty i płaszcz skórzany." Ideały starożytne nie pasowały do ówczesnej naszej starożytności, zbyt dużo w nich było wolności, sumienia, poszanowania człowieka. Aż i w tę dziedzinę wtargnął polski październik. Na nowej, odrodzonej fali humanizmu odrodził się więc i *„Filomata"*. Witając ten pierwszy po wojnie (pierwszy po wojnie, jakże to brzmi dzisiaj, w trzynaście lat po wojnie! Kiedyż przestaniemy wojnę, tę wojnę, traktować jako próg życia?) numer wymieńmy chociaż jego współpracowników. Tym bardziej że są reprezentacyjni dla wartości moralnych i estetycznych, które pismo wyraża: Tadeusz Kotarbiński i Jan Parandowski. Oczywiście jest także profesor Roman Gansiniec. Wzruszający jest hymn, który stary pedagog pisze na cześć łaciny. Wzruszający w swoim zaślepieniu. Profesor Gansiniec jakby żałował nawet (oczywiście przejaskrawiam z całą sympatią dla pasji profesora), że powstał język polski, bo wyparł z literatury jego ukochaną łacinę. Darujmy mu to. To dziwactwo budzi szacunek.

„Filomatę" witamy i życzymy mu wielu młodych filologów.

ski

ALEKSANDER ORŁOWSKI
(1777-1832)

...Mieszkał tuż przy cesarzu, na dwo-
[rze, jak w raju.
A nie uwierzy Hrabia, jak tęsknił po
[kraju,
Lubił ciągle wspominać swej młodości
[czasy,
Wysławiał wszystko w Polszcze: ziemię,
[niebo, lasy...
Mickiewicz

Orłowski, bierz ołówek swój
I prędko maluj noc i bój.
Puszkin

Aby urządzić tę imponującą wystawę, trzeba było, oczywiście, rocznicy. W tym roku mija 125 lat od śmierci Aleksandra Orłowskiego, jedne z najwybitniejszych grafików polskic Więc z 58 muzeów zgromadzono p nad tysiąc rysunków, akwarel, gw szów, olejów, z czego mniej więcej p łową przywieziono z Rosji, ze zbiorów których nazwy brzmią niekiedy swo sko (jak galerie Lwowa i Wilna), a cz sem wręcz egzotycznie. Na ten pierw szy pełny przegląd twórczości malarz o którym Mickiewicz mówi, że mi „gust soplicowski", złożyły się nie ty ko Muzea Narodowe Warszawy i Kr kowa i nie tylko Ermitaż (w Leni gradzie spędził połowę życia), ale tak zbiory Baku, Aschabadu, Ufy. Tak rozniosło po świecie cienkie kartki p pieru, tego interesującego i pełneg temperamentu artysty, który pisał ilu strowaną historię swoich czasów.

Wystawa otwarta w Muzeum Nar dowym (odwiedzi także Kraków, L ningrad i Moskwę) ma doniosłe zn czenie dla historyków sztuki, któr będą mieli okazję pospierać się o atr bucje i chronologie. Przeciętnego m łośnika sztuki przytłacza naukową p danterią ekspozycji (obok rysunkó świetnych są puszczone i przypadk we). Ale za to z tej nieprzebranej mas wyłania się pasjonująca i niemal sym boliczna postać polskiego artysty r przełomie XVIII i XIX wieku.

Urodził się w Warszawie, pote przenosi się z rodzicami na prowincj tam zostaje odkryty przez ks. Izabel Czartoryską i skierowany na naukę słynnego malarza i świetnego pedag ga, Jana Piotra Norblina. Miał kilkanaście, gdy po raz pierwszy, a nie ostatni, opuścił pracownię mistrz porwany falą kościuszkowskiego pow stania. Był to duch niespokojny, m larz rodzajowy nie z profesji, a z temperamentu, pełen fantazji emp ryk, który nie raz gubił się w zaja dach i którego koledzy musieli siłą o ciągać od pięknych karczmarecze Pewnego razu nawet zaciągnął się trupy cyrkowej w charakterze hecar jeżdżącego na ośle.

Do Petersburga wyjeżdża w rok 1802 w poszukiwaniu środowiska art stycznego i mecenasów, porwany fa porozbiorowej emigracji, w której bra udział Czartoryscy, Orłowscy i Telim ny. Szybko zyskuje uznanie. Jest adm rowany przez Puszkina, Wiaziemskieg Kryłowa. Mieszka wystawnie w ofic nach Pałacu Marmurowego. Ma do

pieniędzy, aby przyjmować przyjaciół i kolekcjonować dzieła sztuki. Gdyby został w Warszawie, klepałby biedę, jak każdy prowincjonalny malarz. Ostatni obraz wystawy sprawia trochę żenujące wrażenie. Jest to autoportret artysty: syty, rosły mężczyzna w stroju — Czerkiesa.

Był to malarz arcypolski: utalentowany, żywiołowy, niesystematyczny. Ani w czasie jego studiów u Norblina (które trwały lat 10 i wywarły nań wpływ decydujący), ani później nie podobna uchwycić linii doskonalenia się artysty. Pracował wybuchami, a jego syntetyczne wrażeniowe notatki, np. doskonały rysunek *Kobieta z woalem*, sąsiadują z naiwnie płaską i naturalistyczną karykaturą. Jego obrazy olejne są nieliczne i przeciętne, gwasze akwarele często bardzo konwencjonalne, ale rysunki węglem i piórkiem najczęściej świetne, pełne ruchu i humoru.

Po polsku kochał wojaczkę i konie. Nie takie, jak u Verneta, „przypominające dziewczyny zasznurowane w gorset", ale te wojenne — grające wszystkimi muskułami w skoku — czy te równie prawdziwe chłopskie szkapy, wlokące się drogą bez końca. Nie omieszkał także przekazać nam bogatej galerii naszych zapitych przodków: różnych sędziów, podkomorzych i jaśnie wielmożnych na Pyzdrach.

Są tacy, których trapi dziwne pytanie: do jakiej historii sztuki wpisać twórczość Aleksandra Orłowskiego — polskiej czy rosyjskiej. Bo to i insurekcję Tadeusza Kościuszki rysował pełen szczerego patriotyzmu, a nawet liczny portret Naczelnika w miękkim kapeluszu, potem Kozaków, rosyjski bardzo zajazd zimą i karykaturę Napoleona.

Autorka wstępu do katalogu z prawdziwie kobiecą intuicją znalazła wyjście z tych niepokojących dylematów: „Zachowując niezmiennie miłość i zainteresowanie dla spraw Polski, uważając się za malarza polskiego, wielokrotnie nawracając do tematyki polskiej, Orłowski jednocześnie dawał przykład bezgranicznego oddania się sztuce rosyjskiej i dlatego jest nieodłącznie związany z jej historią."

Otóż to. Tu niezmienna miłość, a tam bezgraniczne oddanie. Czy nie powiedziałem, że jest to postać symboliczna?

zh

Obecny numer „*Twórczości*" jest stopięćdziesiątym od powstania pisma. 150 — to już data w życiu miesięcznika. Gdyby tę liczbę przełożyć na szpalty, kolumny, papier, farbę, czcionki, byłaby jakaś cyfra szalona. Gdyśmy to sobie uprzytomnili w redakcji, zdumienie nas ogarnęło. Nie jesteśmy więc młodziankami, za nami piętrzy się ogromna — jak na nasze warunki — przeszłość. Nasze literackie pisma nie miały długich żywotów. Żyły od programu do programu. Albo od kliki do kliki. My? Przeżyliśmy to i owo, ale programy się nas jakoś kurczowo nie trzymały, odpadały same. Kliki nie udało się nam stworzyć. Cóż, miesięcznik to nie giełda, tu się pozycji literackiej nie zdobywa, więc nasze miłości i nienawiści — oczywiście mamy je jak wszyscy — są na ogół bezinteresowne. Jeśli się przechwalamy, to ostatecznie pozwólcie, że użyjemy sobie w tym stopięćdziesiątym numerze, tylu te rzeczy robi co tydzień.

Z taką przeszłością na karku, ktoś może za nas westchnąć, ciężko żyć. Tradycja, doświadczenie, a więc umiar, ostrożność, rozwaga. Do pewnego stopnia, istotnie. Nie dla nas już niektóre sporty, skoki, slalomy giganty, owe wolty wymagające zimnej krwi i mięśni, przede wszystkim mięśni, chociaż zresztą... Ale długie życie, długie życie spędzone na wczytywaniu się w sterty rękopisów, nauczyło nas innej zręczności. Kurczowo trzymać się wartości, największej liczby wartości, możliwie wszystkich wartości. Tyle się rzeczy zmienia wciąż na świecie, wczorajsze skoki są dzisiaj skokami w próżnię, jutrzejsze skoki kto wie, czym będą, a w świecie literatury jedno jest pewne, jedna jest stała wartość: piękno. We wszelkiej, starej i nowej postaci. O, święty Eklektyku, pomódl się za nas czasami!

150 numerów, jest ostatecznie w czym wybierać. Nie wszystkie są nasze, są piękne osiągnięcia Kazimierza Wyki, są próby dawnego Ważyka. Wśród naszych numerów też są różne. Chociaż nie do nas należy obiektywna ocena, my swoją ocenę mamy. Gdyby nas zapytano o nasze tytuły do chwały, odpowiedzielibyśmy bez wahania: *Głosy w ciemności* i numer francuski (nasz redaktor naczelny w częstych chwilach szczerości

mawia — jeszcze jego głos brzmi w uszach — „Ja po to tylko objąłem redakcję „*Twórczości*", aby wydrukować powieść Stryjkowskiego).

Ostatnio dużo się u nas mówi o Europie (części świata), europejskiej kulturze, o związkach z tą kulturą, są nawet odczyty na ten temat i deklamacje uroczyste. My nie zamierzamy przyłączać się do tego chóru i dokonywać odkrycia Europy z takim hałasem, jakby to chodziło przynajmniej o odkrycie Ameryki. Mamy to za sobą. Kontakt z Europą nie polega na wymianie grzeczności i dowcipów. O inne wymiany chodzi. A te inne wymiany my mamy w naszym konkretnym redakcyjnym planie. Po numerze francuskim zwrócono się do nas z wielu stron świata z propozycjami podobnej współpracy. Kilka z tych propozycji zrealizujemy.

Cóż można sobie życzyć z okazji stopięćdziesiątego numeru jeśli nie następnego jeszcze bardziej astronomicznego jubileuszu? Pożyczcie nam i wy, przyjaciele.

b

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

F r e d r o A l e k s a n d e r — *PISMA WSZYSTKIE*. Wydanie krytyczne. Opracował Stanisław Pigoń. Wstępem poprzedził Kazimierz Wyka. Tom ósmy. *Komedie*. Seria druga. II. *Co tu kłopotu! — Ożenić się nie mogę — Pan Benet — Lita & Compagnie*. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 379, 5 nl.

P r u s B o l e s ł a w — *Kroniki*. Tom szósty. Opracował Zygmunt Szweykowski Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 754, 2 nl.

— *Wybór publicystyki*. Wyboru dokonał Feliks Przyłubski. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 469, 3 nl.

S t r u g A n d r z e j — *Pieniądz*. Powieść z obcego życia. Tłoczenia projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 379, 1nl.

W y s p i a ń s k i S t a n i s ł a w — *Listy do Stanisława Lacka. (1905)*. Przedmowę napisał Jan Wiktor. Okładkę projektowała Zofia Włodarczyk. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 118, 4 nl.

Klasycy literatury obcej

B a l z a c H o n o r i u s z — *KOMEDIA LUDZKA*. II. Studia obyczajowe. Sceny z życia prywatnego. *Modesta Mignon. Pierwsze kroki. Albert Savarus*. Przełożyli: Tadeusz Żeleński-Boy, Julian Rogoziński, Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 566, 2 nl.

— *Stracone złudzenia*. Wielki człowiek z prowincji w Paryżu. Przełożył i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński-Boy. Przypisy opracował Adam Kotula. Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie III; str. 328.

B e n n e t t A r n o l d — *Opowieść o dwóch siostrach*. Tom I i II. Tłumaczył Jacek Woźniakowski. Projekt obwoluty i tłoczeń: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; tom I str. 476, 4 nl; tom II str. 509, 3 nl.

C o n r a d J o s e p h — *Zwycięstwo*. Przełożyła Aniela Zagórska. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 437, 3 nl.

C z e c h o w A n t o n i — *DZIEŁA*. W jedenastu tomach pod redakcją i ze wstępem Natalii Modzelewskiej. Tom V. *Opowiadania. 1886—1887*. Tłumaczyli: Irena Bajkowska, Janina Brzechwa, Jerzy Brzęczkowski, Natalia Gałczyńska, Maria Mongirdowa, Jerzy Pomianowski, Jerzy Wyszomirski. Obwoluta i tłoczenia: Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 574, 2 nl.

H u g o W i k t o r — *Marion de Lorme*. Dramat w pięciu aktach. Przełożyła Jadwiga Dackiewicz. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 202, 2 nl.

L o n d o n J a c k — *DZIEŁA WYBRANE*. Tom. II. *Nowele*. Przełożyli: Tadeusz Jan Dehnel, Tadeusz Evert, Zygmunt Glinka, Gabriel Karski, Kazimierz Piotrowski, Krystyna Tarnowska, Bronisław Zieliński. Teksty poetyckie przełożył Włodzimierz Lewik. Opracowanie graficzne: Jerzy Jaworowski. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 414, 2 nl.

M a l r a u x A n d r é — *Dola człowiecza*. Tłumaczył Adam Ważyk. Obwolutę i tłoczenia projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 414, 2 nl.

M u s s e t A l f r e d, de — *Poezje*. Redagował Zbigniew Bieńkowski. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 105, 3 nl.

P r o u s t M a r c e l — *W poszukiwaniu straconego czasu*. III. *Strona Guermantes*. Przełożył Tadeusz Żeleński (Boy). Okładkę projektował Marek Rudnicki.

Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 687, 5 nl.

Sainte-Beuve Karol Augustyn — *Wybór pism krytycznych.* Przełożyła i opracowała Anna Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa. (Biblioteka Narodowa, Seria II. Nr 107). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. XCIII, 1 nl, 481, 1 nl.

Szekspir William — *Hamlet królewicz duński.* Tragedia w pięciu aktach. Przełożył Roman Brandstaetter. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie III; str. 224.

Tiutczew Teodor — *Poezje.* Opracowała Anna Kamieńska. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957 wydanie I; str. 216, 4 nl.

Poezja

Hillar Małgorzata — *Gliniany dzbanek.* Ilustrowała Maja Berezowska. Okładkę projektował Janusz Grabiański. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 114, 2 nl.

Leśmian Bolesław — *Poezje.* Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektowała Danuta Rewkiewicz-Niemirska. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 574.

Proza

Boruń Krzysztof i Trepka Andrzej — *Zagubiona przyszłość.* Okładkę projektował Janusz Grabiański. Ilustracje i opracowanie graficzne: Bohdan Bocianowski. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 549, 3 nl.

Böll Heinrich — *Gdzie byłeś Adamie?* Przekład Wandy Kragen. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Andrzej Możejko. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 178, 2 nl.

Calvino Italo — *Ścieżka pajęczych gniazd.* Przełożył Władysław Minkiewicz. Wiersze przełożyła Jadwiga Dackiewicz. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 208, 4 nl.

Fadiejew Aleksander — *Ostatni z Udehe.* Przełożył Stanisław Niewiadomski. Okładkę projektował Jerzy Zbijewski. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 606, 2 nl.

Faulkner William — *Azyl.* Przełożyła Zofia Kierszys. Obwolutę i okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 317, 3 nl.

Laxness Halldör Kiljan — *Flecista.* Przełożył Zygmunt Łanowski. Okładkę i obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; str. 213, 3 nl.

Mailer Norman — *Nadzy i martwi.* Tom I/II. Przełożył Jan Zakrzewski. Obwolutę i okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie I; tom I str. 578, 2 nl; tom II str. 384, 4 n.

Mauriac François — *Ciało i krew.* Tłumaczyła Violetta Komorowska. Obwolutę projektował Andrzej Możejko. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 195, 1 nl.

— *Pielgrzymi.* Tłumaczył Jan Dobraczyński. Obwolutę projektował Andrzej Możejko. Warszawa, „Pax", 1957, wydanie I; str. 82, 2 nl.

Parandowski Jan — *DZIEŁA WYBRANE.* Tom III. *Aspazja. Odwiedziny i spotkania.* (seria pierwsza). *Odwiedziny i spotkania.* (Seria druga). Obwolutę i tłoczenia projektował Jan Młodożeniec Warszawa, „Czytelnik", 1957 wydanie I; str. 493, 3 nl.

Rzezacz Wacław — *Bitwa.* Tłumaczyła Maria Erhardtowa. Obwolutę projekował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 531, 1 nl.

Schnitzler Artur — *Lejtnant Gustl i inne opowiadania.* Tłumaczyli: Izabella Czermakowa, Jerzy Jędrzejewicz, Teresa Jętkiewicz, Janina Marecka. Okładkę projektował Janusz Stanny. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 339, 5 nl.

Szczepański Jan Józef — *Pojedynek.* Powieść. Okładkę projektowała Barbara Jakubowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957; str. 207, 1 nl.

Zegadłowicz Emil — *Zmory.* Kronika z zamierzchłej przeszłości. Okładkę projektował Kazimierz Wojtanowicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie 1957 str. 476, 4 nl.

Satyra

Gałczyński K. I. — *Satyra. Groteska. Żart liryczny.* Wydanie drugie poprawione. Ilustrował Henryk Tomaszewski Wybór i redakcja: Ziemowit Fedecki. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie II: str. 408, 6 nl.

Hertz Benedykt — *Bajki i satyry.* Wyboru dokonał, przedmową oraz przypisami opatrzył Jan Szeląg. Opracowanie graficzne: Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 593

Esej, krytyka

Araszkiewicz Feliks — *Dzieła i twórcy.* Studia i szkice. Okładkę projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa. „Pax", 1957, wydanie I; str. 310, 2 nl.

Dobraczyński Jan — *Gwałtownicy* Okładkę projektował Tadeusz Niemirski Warszawa, „Pax", 1957, wydanie II zmienione i poszerzone; str. 331, 1 nl.

Cena 10 zł

037400

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Zbigniew Bieńkowski — Zbrodnia i kara cywilizacji · James Joyce — Przekłady · Jerzy Lisowski — Henry Miller · Henry Miller — Via Dieppe — Newhaven · Dylan Thomas — Wiersze · Mieczysław Jastrun — Baudelaire